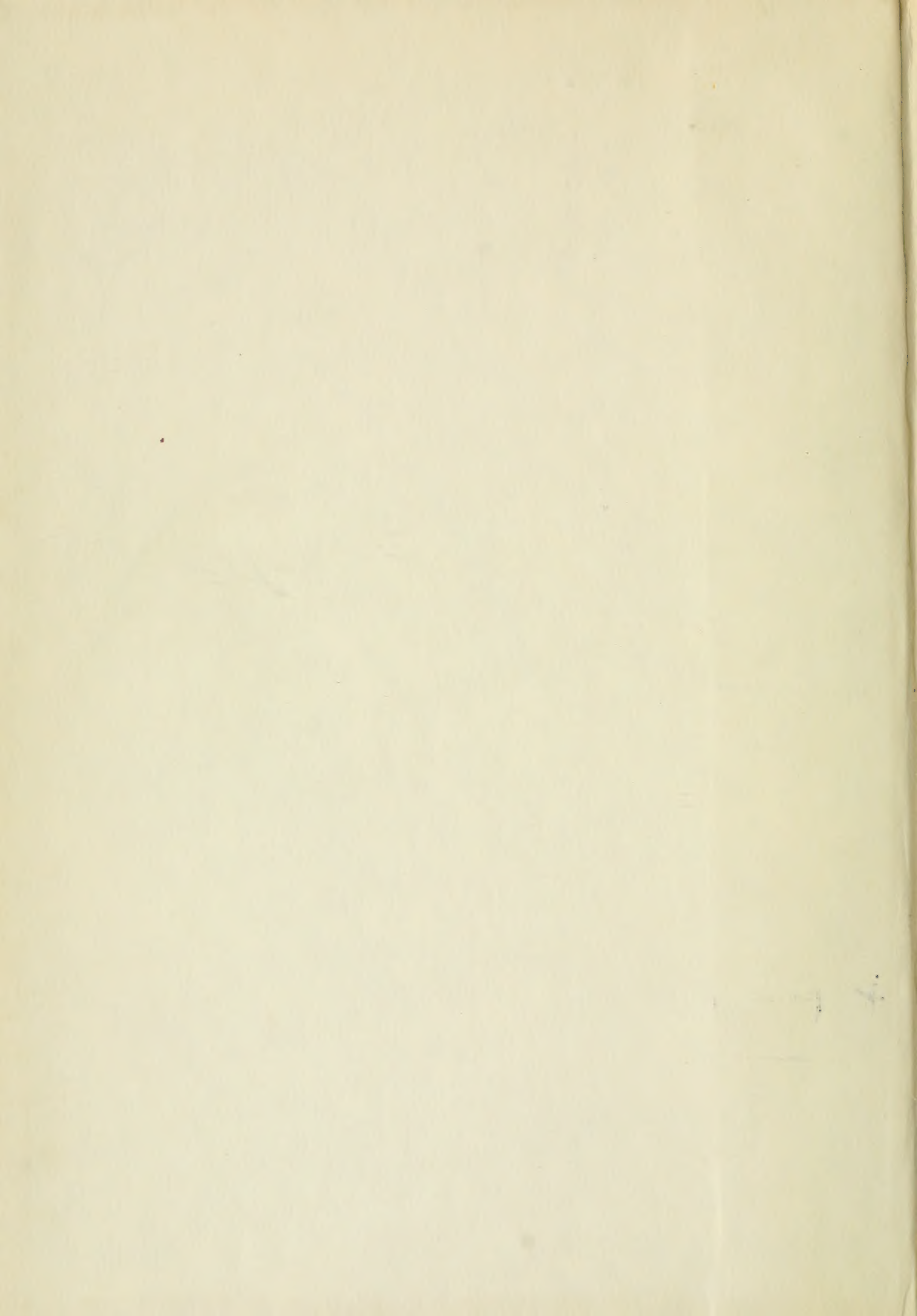
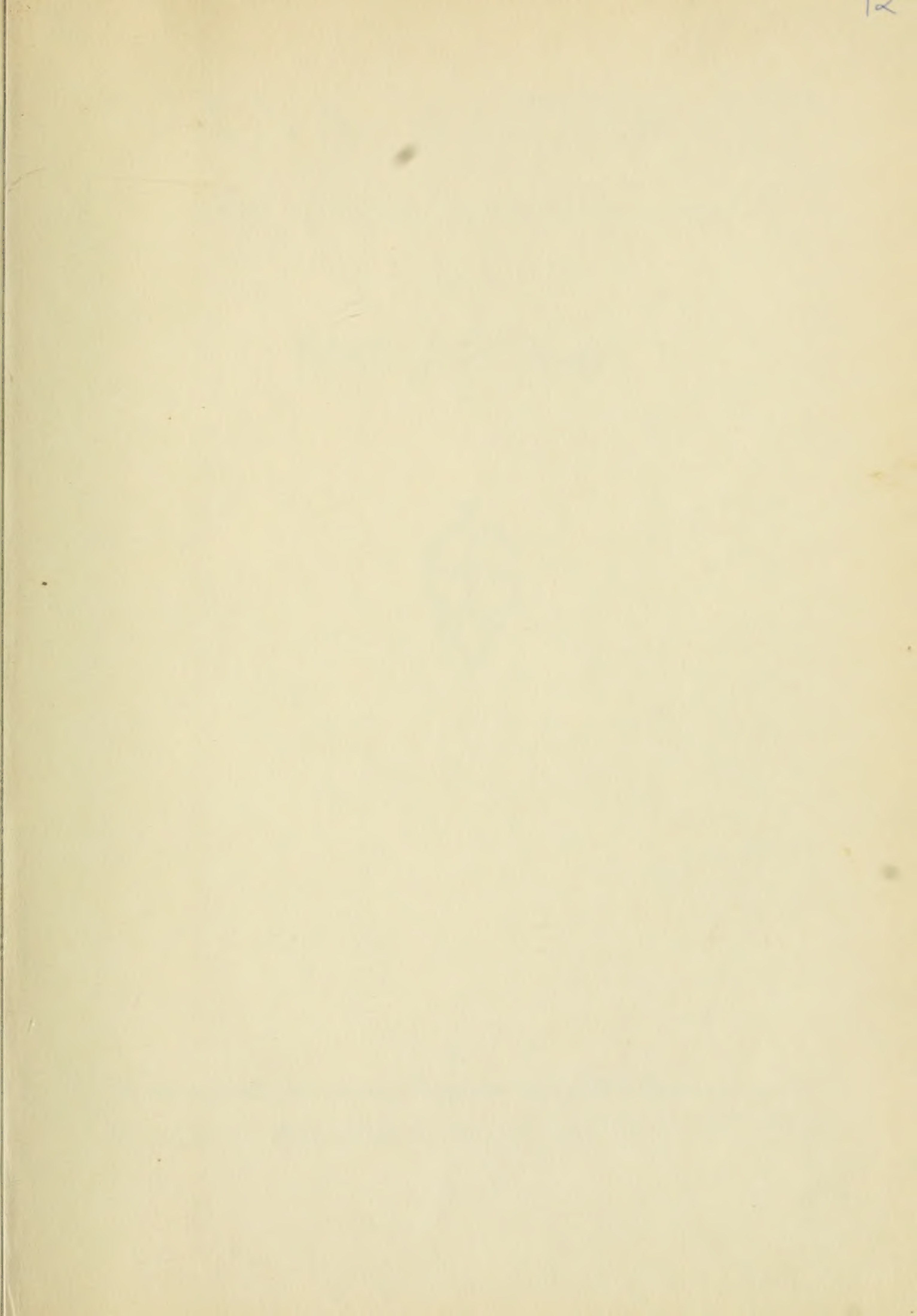
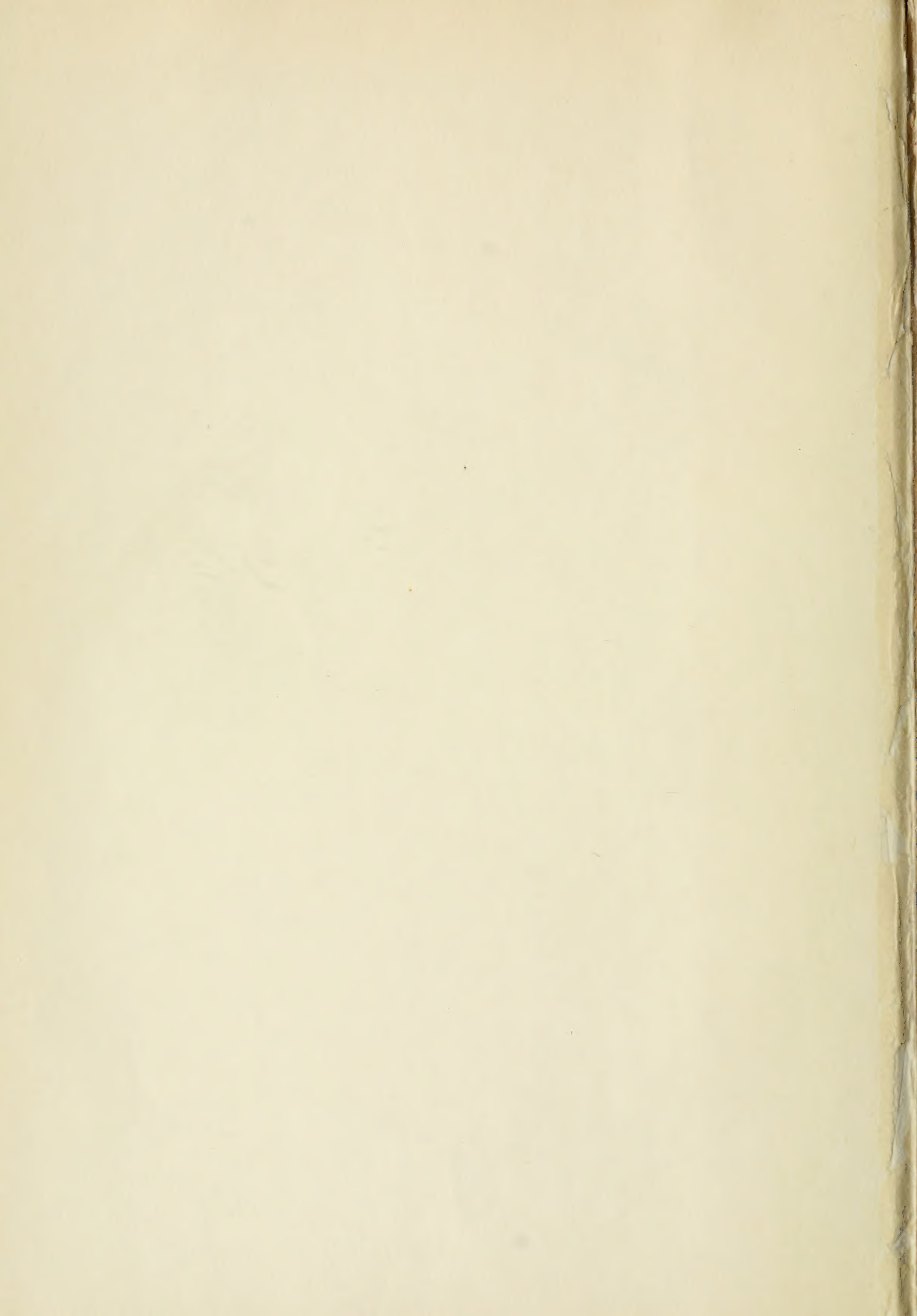

UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00464684 0









FRANK WEDEKIND

DER MENSCH UND DAS WERK

VON

PAUL FECHTER



1920

VERLEGT BEI ERICH LICHTENSTEIN IN JENA

SPAMERSCHE BUCHDRUCKEREI IN LEIPZIG

Die ersten vierzig Jahre seines Lebens lag Frank Wedekind in einem ständigen Kampf mit der Welt. In einem immer erneuten Kampfe, in dem die Welt, trotz all seinem Ringen, trotz Spott und Hohn und Ernst und Beschwörung, in ihrer ruhenden Beharrung Sieger blieb. Da und dort ein paar Aufführungen, da und dort ein Erfolg, ein Freund, der lobte — unsichtbar daneben eine Jugend, die ihn leidenschaftlich liebte: das war alles. Die erste Auflage von Richard M. Meyers großer Literaturgeschichte, die jedes Dreierlicht erwähnte, kannte von dem Dichter des „Erdgeist" nicht einmal den Namen.

Erst ganz allmählich, gegen den zähen Widerstand der Zeit, begann das Durchdringen. Man fing an, ihn zu lesen, da und dort sogar zu spielen. Sein Name stieg, wenn auch der Kampf um die Existenz fortdauerte. Dann kam der Krieg; Wedekind starb — es kam die Revolution. Zensurschranken fielen, Stücke, die bis dahin auf Vereinsvorstellungen beschränkt gewesen waren, wurden frei — und plötzlich, wie mit einem Schlage, war Frank Wedekind der meist gespielte deutsche Dichter. Die „Büchse der Pandora" ward zum Serienstück: in die schwelende, qualmende Zeit griff plötzlich der Geist dieses Dichters. Und was bis dahin feindselig oder gleichgültig bei Seite gestanden hatte, suchte jetzt Zugang zu dieser Welt der Dirnen und Hochstapler, Schwindler und Lustmörder, in der die Zeit einen seltsamen Spiegel gefunden hatte.

Man soll, was Zufall und Mode an diesem Aufstieg ist, nicht unterschätzen, soll nicht glauben, daß die Menschen nun plötzlich, da Wedekind tot ist, seines Geistes einen Hauch verspürt haben. Die Fremdheit ist im Grunde wohl die gleiche geblieben. Aber zugleich liegt in dieser plötzlichen Aufnahme eines bis dahin instinktiv Abgelehnten ein Zeichen eines Zeitwandels im Unbewußten. Irgendwo sind innere Schranken gefallen, Widerstände ausgeschaltet: der Prozeß der Werterkenntnis ist nicht etwa beendet, sondern hat begonnen. Die Zeit ist jetzt bereit, was Wedekind zu geben hatte, wenigstens einmal

entgegenzunehmen: als ihr jetzt irgendwie gemäß. Der Mann, der sein Leben lang in bitterster Opposition gegen die bürgerliche Welt stand, wird von dieser jetzt als ein Mensch empfunden, der ihr geahnte Deutungen des Lebens zu bieten hat. Der alte Sinn des Daseins, die Welt der wohlgegründeten Ordnung ist zerbrochen, aus Urtrieben und primitiven Instinkten steigt Neues auf, das seinen Raum im Dasein will. Die alten Deutungen des Lebens sind unbrauchbar geworden — es gilt, die Welt neu zu bauen und nach einem neuen Sinn. Dazu aber gilt es, die Kräfte zu begreifen, die chaotisch hinter dem Durcheinander der Zeit brodeln, es gilt vergessen zu lernen, was man an Begriffen und Vorstellungen aus der versinkenden Zeit mitbrachte — und es gilt Führer zu finden, die schon in den Tagen der vergangenen Ordnung das Kommende ahnten, und gestaltend seinen Sinn auszusprechen versuchten. Einer dieser Führer, der über seiner Zeit Kommendes formte und am Zerbrechen des Alten mitwirkte, war Frank Wedekind: so kommt es, daß die Zeit heute nach ihm greift, das einst Verneinte aufsucht, wie ein Licht, das erste Ein- und Übersicht im Wirrwar des Heutigen möglich macht. Frank Wedekinds wirkliches Wesen als Mensch und Schaffender wird von den vielen, die jetzt zu ihm gehen, kaum weniger aufgefaßt als in den Zeiten, da er den Kampf ums Dasein kämpfen mußte: was empfunden wird, ist nur die Tatsache, daß in diesem Menschen ein Stück des Heutigen, vielleicht auch noch des Kommenden vorweg genommen ist. Daher war es so schwer, den Lebenden zu erfassen, weil er nur aus dem Gegensatz zur Zeit, der sich bis zum Gegensatz zu sich selbst steigerte, zu begreifen war: daher ist heute Frank Wedekind jenseits von Zufall und Modelaune zeitgemäß wie nur noch Strindberg und Dostojewski — und für den Instinkt der Menschen ein Klärer und Läuterer geworden.

Frank Wedekind wuchs auf in den Jahrzehnten, die Höhepunkt und beginnender Abstieg der Bürgerzeit waren. Seine entscheidenden Jahre, die Zeit zwischen zwanzig und dreißig, fielen auf die achtziger und den Beginn der neunziger Jahre des vorigen Jahrhunderts: seine literarischen Anfänge sind die der letzten „Revolution in der Literatur", die Hauptmann, Holz, Schlaf, den Naturalismus, Ibsen, Björnson und Tolstoi emporhob. Wedekind stand in engem Zusammenhang mit der damals jungen Dichtung, er verkehrte im Züricher Kreise Karl Henkells und Mackays, war mit Hauptmann befreundet — aber er war zugleich stärker, wenn auch einseitiger als alle. Er lebte den Anbruch der neuen Literatur Deutschlands mit, den Kampf gegen die Größen der Bürgerjahrzehnte und die Proklamation der neuen Dichtung: er

war aber zu klug, um nicht zu sehen, wie viel an dieser neuen Dichtung von vornherein wieder Literatur und damit tot war. Sein Instinkt für das wirklich Lebendige und seine erkennende Aufrichtigkeit vor dem eigenen Erleben war so stark, daß er das Unlebendige, Konstruktive, das aus Einstellung, nicht aus unmittelbarem Erlebnis Gewachsene in diesen neuen Bestrebungen zum großen Teil bewußt erkannte, zum andern instinktiv fühlte und mied. In jener Zeit der Theorieen und der Vorbilder, als der Naturalismus und das Milieu, Ibsen und die psychische Problemdichtung entdeckt wurden, war Frank Wedekind instinktsicher genug, sich nicht beirren zu lassen, sondern bei aller Freundschaft mit den andern schrittweise seinen Weg weiterzugehen, sein Wesentliches frei von allen Vorbildern wachsen zu lassen. Eines seiner ersten Dramen, die Komödie „Die junge Welt" entstand in dieser Zeit der Erfindung des konsequenten Naturalismus als der neuen Heilslehre der deutschen Dichtung. Hauptmann hatte damals gerade seine ersten Werke, „Vor Sonnenaufgang" und das „Friedensfest" veröffentlicht; Wedekind schrieb in eben dem Jahre 1889, das die berühmte Erstaufführung des ersten Hauptmannschen Dramas brachte, in der „Jungen Welt" den folgenden Dialog über einen Dichter namens Meier:

„KARL: Die Tage werden mir unvergeßlich sein. Ich sitze von früh bis spät allein in meiner Mansarde über meinen Zeitungsartikeln, um mir abends meinen einsamen Tee mit einem Stück Wurst illustrieren zu können. Der Abend kommt, die Wurst kommt, dann kommt Meier von einem opulenten Diner, gähnt, bewitzelt meinen ärmlichen Luxus und angesichts seiner Glückseligkeit geht mir das Herz auf. Meier lacht sich derweil ins Fäustchen und denkt: Das gibt eine prachtvolle Bühnenfigur!

ANNA: Wenn sich der Realismus überlebt hat, werden seine Vertreter ihr Brot als Geheimpolizisten finden.

KARL: Wenn sich der Realist noch wenigstens an die Realität gehalten hätte. Aber die war ihm natürlich nicht realistisch genug! Da mußte ein Vater her, den kein Mensch mit der Feuerzange anfassen würde; eine Mutter, die kein Mensch mit der Feuerzange anfassen würde, und meine geschiedene Frau — sie war ein Kind ihres Standes, und ich habe sie jedenfalls auch viel zu pedantisch behandelt. Aber das Geschöpf, das Meier aus ihr gemacht hat. — Der Himmel behüte einen! Und alle diese Schauergestalten, diese Mißgeburten sehe ich mit meinen Worten, mit meinem Seelenschmerz, mit meinen Erlebnissen und Empfindungen aufgeputzt. (Nach einer Pause) Und nun kommt das Satyrspiel!

ANNA: Ich finde das wundervoll!

KARL: Das Stück wird aufgeführt. Ich sehe mich vom ersten Heldendarsteller gespielt. Eine fürchterliche Sensation, aber — damit war es auch aus. Es hatte nicht gefallen. Und nun, denke dir, nun kommt Meier zu mir und macht mich für seinen Mißerfolg verantwortlich. Er sagte, er habe sich genau an meine Mitteilungen gehalten; entweder müsse ich ihm was vorgelogen haben, oder ich sei ein verschrobener Mensch, der sein Leben nicht realistisch richtig zu leben verstände!"

Selbst wenn man das Persönliche in die Rechnung einsetzt die Auseinandersetzung mit Hauptmann, der im „Friedensfest" Erzählungen Wedekinds über seine Familie stark verwertet hatte und darauf hier in der Gestalt des Dichters Meier die Antwort bekam: der Naturalismus ist kaum jemals witziger ad absurdum geführt worden als in diesen wenigen Sätzen zur Zeit seiner Entstehung. Aber die innere Selbständigkeit des Fünfundzwanzigjährigen ging noch weiter. Sie hielt nicht nur stand gegenüber dem Wollen der Gleichaltrigen — sie bewährte sich auch vor den großen Vorbildern aus dem Ausland. Wedekind gehört zu den ganz wenigen deutschen Dichtern dieser Generation, die nicht der Suggestion vor allem Henrik Ibsens erlagen. Er hat dem Dichter der „Gespenster" nie die schuldige Ehrerbietung versagt: er hat sich gehütet, jemals auch nur in Ansätzen ihm zu folgen. Er empfand das Unlebendige, Tote dieser Welt, in der Probleme aus der ethischen Provinz als d i e Probleme des Lebens behandelt wurden: er besaß vor allem in seiner Frühzeit Instinkt genug, um zu erkennen, daß für die Kunst wie für das Leben alle nur ethische Orientierung unfruchtbar sein mußte — daß hier Lebendiges nur aus dem Gefühl, dem von keinen Begriffen und Idealen gefälschten ewigen Untergrund des Lebens wachsen konnte. Er sah die furchtbare Fälschung, die alle Literatur mit dem Leben trieb, sah, wie das ursprünglich Eingeborene im Menschen durch die Bücher und die Menschen, die die Bücher schrieben, verbogen und verdorben, bis zur Unkenntlichkeit entstellt wurde — und wandte sich ab von allem, was aus fremden Begriffsbezirken an das Leben herangetragen wurde. Er sah die halb lächerlichen, halb traurigen Wirkungen, die diese Dramatik der psychischen Probleme anrichtete, indem sie mit toten Begriffen von Schuld und Sühne, Freiheit und Verantwortung ihr Schemenspiel trieb; er sah die Verheerungen, insonderheit unter den Frauen, die alle Rollen von Nora über Ellida Wangel bis zu Hedda Gabler durchleben wollten, obwohl es da nichts zu leben, sondern höchstens darzustellen gab — und er wandte sich ab und ging zu den Menschen, die keine Bücher lasen

und dafür ihr Leben lebten, wie es Gott und die Natur in sie gelegt hatte. Mit ihnen lebte er, nach ihnen schuf er seine Menschen — erlebte an ihnen seine Ethik, die Ethik des Lebens, wie er es sah, die er dann alternd in immer neuen Varianten zu predigen kam.

Und gerade von hier aus wird die Wirkung verständlich, die Frank Wedekind heute, da er tot ist, auf die Menschen zu haben beginnt. Krieg und Revolution haben die schon bröckelnden Formen der Bürgerwelt zerbrochen: das Leben wurde in diesen Jahren für Tausende wieder auf die primitiven Urinstinkte zurückgeführt: was Wedekind als Dichtender tat, erlebte die Menschheit leidend an sich selber. Das Tote, Begriffliche, Literarische des Lebens ward von Tausenden erkannt und fiel ab; Unmittelbares, wenn auch oft in rohester Form, ward emporgehoben und erwies sich als das Primäre, als Ausgang und Urgrund noch der letzten Verfeinerung. Im Durcheinander von heute kämpfen die Triebe um neue Form — unbewußt ihrer selbst suchen sie Deutung ihres Sinnes. Bei den Dichtern von gestern finden sie sie nicht, bei den jungen von heute ebenfalls kaum: nur bei dem einen Frank Wedekind leuchtet die gleiche ungebändigte Glut des Lebens, über seine Tage hinaus ist er zum Deuter und Läuterer für heute und morgen geworden.

ERSCHEINUNG UND LEBEN

Sein Leben hat Frank Wedekind einmal selbst erzählt, im Jahre 1901. Ferdinand Hardekopf hatte ihn um einige biographische Notizen gebeten, Wedekind sandte ihm eine Skizze seines Lebenslaufs, die der Empfänger zehn Jahre später, 1911, im ersten Januarheft des „Pan" bei Paul Cassirer veröffentlichte. Sie enthält in einem Punkt wohl eine Erinnerungstäuschung des Dichters: die Tournee mit Rudinoff, von der er spricht, war zwar geplant und freundschaftlich erwogen, ist aber, wenigstens nach Rudinoffs Behauptung, niemals unternommen worden. Im übrigen aber bringt sie in knapper Form alles wesentliche und mag deshalb mit ein paar kleinen Kürzungen hier Platz finden. Wedekind schreibt:

„Geboren 24. VII. 1864 in Hannover.

Mein Vater, aus einer alten ostfriesischen Beamtenfamilie, war ein vielgereister Mann. Er war Arzt und war als solcher zehn Jahre lang im Dienste des Sultans in der Türkei gereist. 1847 kam er nach Deutschland zurück und saß 1848 als Kondeputierter (Ersatzmann) im Frankfurter Parlament. 1849 ging er nach San Franzisko und lebte dort fünfzehn Jahre. Mit sechs=

undvierzig Jahren heiratete er eine junge Schauspielerin vom Deutschen Theater in San Franzisko, die genau halb so alt war wie er selber. Diese Tatsache erscheint mir nicht ohne Bedeutung. Der Vater meiner Mutter war ein Selfmademan. Er hatte als ungarischer Mausefallenhändler angefangen und gründete Ende der zwanziger Jahre eine chemische Fabrik in Ludwigsburg bei Stuttgart. 1830 organisierte er im Verein mit Ludwig Pfau eine politische Verschwörung, und beide wurden auf der Festung Asperg eingesperrt. Dort erfand mein Großvater die Phosphorstreichhölzer. Nach seiner Freilassung errichtete er eine chemische Fabrik in Zürich und starb 1857 im Irrenhaus in Ludwigsburg in vollkommener Geistesumnachtung. Er hieß Heinrich Kammerer. Er war in hohem Grade musikalisch begabt. Was meine Schwester Erika und meine Wenigkeit an musikalischer Begabung besitzen, stammt entschieden von ihm.

1864 kehrte mein Vater nach Deutschland zurück, lebte acht Jahre in Hannover und kaufte 1872 das Schloß Lenzburg im Kanton Aargau in der Schweiz, einen der schönsten Flecken Erde, den ich je gesehen. Dort wuchs ich auf als zweitältester von sechs Geschwistern, deren drittjüngstes meine Schwester Erika ist. Ich besuchte in Lenzburg die Bezirksschule und darauf das kantonale Gymnasium in Aarau. 1883 machte ich mein Abiturium. Ich beschäftigte mich dann mehrere Jahre journalistisch als Mitarbeiter der „Neuen Zürcher Zeitung" und anderer Schweizer Blätter. 1886 wurde in Kempthal bei Zürich das indes weltberühmt gewordene Etablissement Maggi für Suppenwürze gegründet. Maggi engagierte mich gleich bei der Gründung als Vorsteher seines Reklame- und Pressebureaus. In dieser Zeit verkehrte ich hauptsächlich mit Karl Henckell, dem ich die Schätzung aller modernen Bestrebungen verdanke. Außerdem gehörten Gerhart Hauptmann und Mackay zu unserem Kreis. Dann verkehrte in Zürich auch so ziemlich alles, was sich in der jungen Literatur hervortat oder hervortun wollte.

1888 reiste ich ein halbes Jahr lang als Sekretär mit dem Zirkus Herzog und ging nach dessen Auflösung mit meinem Freunde, dem bekannten Feuermaler Rudinoff, nach Paris und begleitete ihn als sein Mitarbeiter auf einer Tournee durch England und Südfrankreich. 1890 kehrte ich mit Rudinoff nach München zurück und schrieb dort mein erstes Buch „Frühlings Erwachen". Dann ging ich, da mein Vater indessen gestorben war, nach Paris zurück und wurde dort schließlich Sekretär eines auch in Berlin bekannten dänischen Malers und Bilderhändlers namens Willy Grétor, in dessen Dienst ich auch ein halbes Jahr in London tätig war. Während meines Londoner Aufent-

haltes machte ich durch Dauthendey zum ersten Male die Bekanntschaft der neuen deutschen symbolistischen Literatur, die damals eben im Aufblühen war. Den Winter 95 auf 96 verbrachte ich wieder in der Schweiz, und zwar unter dem Namen eines Rezitators Cornelius Mine=Haha. Als solcher rezitierte ich in Zürich und anderen Schweizer Städten Szenen aus Ibsenschen Dramen. In diese Zeit fällt auch der Plan einer Gründung eines reisenden literarischen Tingel=Tangels, den ich damals mit Bierbaum und einigen jungen Damen erörterte.

Im Frühjahr 1896 reiste ich zur Gründung des „Simplizissimus" nach München, dessen politischer Mitarbeiter ich während zweier Jahre blieb. Im Herbst 97 gründete Dr. Carl Heine sein Ibsen=Theater in Leipzig und engagierte mich als Sekretär, Schauspieler und Regisseur. Als Schauspieler führte ich bei ihm den Namen meines Großvaters Heinrich Kammerer. Wir bereisten ganz Norddeutschland und kehrten über Breslau und Wien im Hochsommer 98 nach Leipzig zurück. In Leipzig, Halle, Hamburg, Braunschweig und Breslau hatten wir auch den „Erdgeist" aufgeführt, in Leipzig erlebte das Stück zehn Wiederholungen. Da sich das Ensemble damals auflöste, ging ich nach München und wurde Dramaturg, Schauspieler und Regisseur am dortigen Schauspielhaus. Dann kam der Simplizissimusprozeß, dessen sofortiger Erledigung ich nur deshalb auswich, um ein halbes Jahr Zeit und Ruhe zu einem Bühnenstück zu gewinnen. Ich stellte mich dem Richter, sobald ich das letzte Wort am „Marquis von Keith" geschrieben hatte. Auf der Festung Königsstein schrieb ich den Roman Mine=Haha. Seit meiner Freilassung bin ich nur wenig mehr als Schauspieler aufgetreten; augenblicklich singe ich hier allabendlich meine Gedichte nach eigenen Kompositionen bei den „Elf Scharfrichtern" zur Guitarre."

Die wesentlichen Linien sind mit dieser Skizze gegeben. Die folgenden Jahre brachten nichts eigentlich Neues mehr: Wedekind verlebte sie größtenteils in München; eine Zeitlang versuchte er es auch mit Berlin, ohne sich indessen dem Rhythmus dieser Stadt einfügen zu können. Nur im Sommer kam er in den letzten Jahren vor dem Kriege regelmäßig wieder — als Schauspieler: mit seiner Gattin Tilly gab er, gewöhnlich im Deutschen Theater, jedes Jahr ein Gastspiel mit seinen Dramen. Meist mit einem flüchtig zusammengestellten Ensemble, vor verschlissenen und verblichenen Dekorationen, nach hastigen kurzen Proben — und doch sind von diesen Aufführungen mit ihrem fernen Hauch von Schmiere und Wanderbühne oft stärkere Eindrücke ausgegangen als von späteren geschlossenen Darstellungen.

Die Elendenkirchweih des König Nikolo hat nie so tief gewirkt wie in der primitiven Aufführung bei diesen Gastspielen.

Im Frühjahr 1918, am 9. März, ist Frank Wedekind in München gestorben.

Viel erörtert worden ist bei Wedekind die Blutmischung. Aus seinen Angaben über den Großvater schloß man des öfteren, daß es dieselbe sei, wie die, der wir Hans von Marées, Adolf Hildebrand und manchen anderen verdanken: zu einem gelehrten christlichen Vater eine Mutter aus jüdischem Blut. Die Vorstellung an sich hätte viel Bestechendes. Die bisher erlebten Beispiele scheinen dafür zu sprechen, daß auf diesem Wege die geistige Bürgerlichkeit, die die Natur den führenden Deutschen gewissermaßen als Gegengewicht gegen die metaphysische Geistigkeit mitgibt, aufgelockert wird, daß Abstraktes und Sinnliches, Geist und Gefühl in eine engere Beziehung gebracht werden. Sie treten in diesen Gestalten nicht, wie zumeist im Deutschen, polar auseinander, sie durchdringen und tragen sich gegenseitig, das Geistige wird vom Sinnlichen erfüllt, das Sinnliche von der Abstraktion ergriffen, ohne seine Kraft einzubüßen. Die Sentimentalität, die gemeinsamer hemmender Besitz beider Rassen ist, der deutschen wie der jüdischen, wird in dieser Mischung aufgehoben: nicht durch primitive Negation, sondern schon an der Quelle: das Gefühlte wird rein gefühlt, ohne sich selbst zu streicheln: es bekommt von Grund aus einen Zusatz von Haltung, der es ohne weiteres aus den Regionen des Lebens in die des Formbaren hinüberträgt. Letzte Möglichkeiten der Berührung mit dem Metaphysischen gehen vielleicht dabei verloren, werden zum mindesten seltener (obwohl z. B. der späte Marées sie erreicht hat, wie kaum ein zweiter seit Rembrandt): dafür wird die ganze Weltgestaltung von vornherein irgendwie über das bloß Abbildhafte hinausgehoben; sie bekommt oder hat ohne weiteres eine höhere, vom Daseinssinn ausstrahlende Realität. Aber diese Betrachtungen sind im Fall Wedekind rein platonisch: er selbst hat, nach Mitteilungen von Freunden, zeit seines Lebens die Auffassung, seine Mutter sei Jüdin gewesen, ins Reich der Legende verwiesen. Die Gegensätze des Bluts verbleiben innerhalb des Germanischen: Norddeutsch-Niedersächsisches aus der Eulenspiegelgegend und Süddeutsch-Österreichisches waren die Komponenten, die man in seinem Wesen und seinem Werk sehr deutlich sondern kann. Norddeutsch-Kühles und südlich Brennendes durchdrangen sich in beiden: seine Welt stand wie er zwischen Norden und Süden, zwischen der Welt des Geistes und

der der Sinne — war der Hölle ebenso nah wie dem Paradies der Freiheit, eine Welt für sich, ohne Beziehung zu der der anderen — wie der Mann, der sie geschaffen hat.

Wer ihn je gesehen hat, hat diese Fremdheit, dieses Fürsichsein an ihm sehr stark erlebt. Eine mittelgroße Gestalt, ein Körper, der meist wie entspannt wirkte, weich und muskellos, ohne mager zu sein, ein Gang, der etwas Flaches, Horizontales hatte — wenn er zum Beispiel bei seinen Vorlesungen hereinkam, mit einem hastigen Blick die Entfernung von der Türe bis zu seinem Vortragspult schätzte und sich dann fast ängstlich, wie Deckung suchend, mit leichten Rückengefühlen heranschob. In der Kleidung immer eine Neigung zur Eleganz, noch in den Zeiten, da es ihm am bösesten ging, ein ausgeprägter Wille nicht aufzufallen, korrekt und betont wohlerzogen bis ins letzte zu sein. Es blieb ein Widerspruch gegen die Natur darin, gegen die schwelende Glut im Innern; man empfand zuweilen diese betonte Kultur des Äußeren als mühsam und spürte desto stärker den Willen zur Form, der die Selbstbändigung erzwang. Und man spürte ihn noch stärker vor diesem Gesicht, dieser Mischung von Jesuitenkopf und Schauspieler, von tragischer Maske und lasterhaftem Abbé des ancien régime. Eine nicht eben hohe aber schön geformte Stirn, in die das später meist kurzgeschnittene schwarze Haar einfach herabgebürstet mit einer flachen Spitze zwischen zurücktretenden Winkeln hineinragte; gefurcht von drei, vier tiefen Längsfalten, in die sie sich beim Gespräch alle Augenblicke zusammenzog. Darunter hinter dem Klemmer die grauen Augen, wunderlich wechselnd im Ausdruck, ironisch, scharf, überlegen, kalt — und dann auf einmal von einer wunderschönen menschlichen Weichheit, fast Zartheit, die in diesem Gesicht etwas phantastisch Überraschendes hatte. Ebenso widerspruchsvoll der Mund, zugleich schlaff und scharf, groß, aber fein geschnitten, von einer unendlichen Beweglichkeit und Ausdrucksfähigkeit, halb Gerhart Hauptmann ähnlich, halb einem klugen katholischen Geistlichen und zuweilen mit der ganzen Kinn- und unteren Wangenpartie wie ein Stück Holzschnitzerei, wie eine Maske aus alten Puppenspielen. Seltsam die lange, merkwürdig lebendige Nase: fleischig, mit seitlich hoch hinaufgebogenen Nüstern, von einer intensiven sinnlichen Belebtheit, wie ein Tastorgan. Und dieses alles beherrscht von einem fast ständig gespannten Willen, überzuckt von flackerndem Leben, zuweilen starr, geschlossen, dann auf einmal sich öffnend, groß ausbrechend, daß man an Köpfe Daumiers denken mußte — ein flackerndes Spiel zwischen Bändigung und Hingebung, Sichhalten und Sichfallenlassen, Herrschen und Ver-

sinken. Das Werk Frank Wedekinds hatte keinen besseren Interpreten als dieses Gesicht, auf dem das Glück und das Elend des Schicksals, dieser Mensch zu sein, das wunderliche Schattenpiel seines Lebens spielte.

DER MANN UND DIE WELT

Nach zwei Seiten hat die menschliche Seele einen Weg zu sich selber offen — nach oben und nach unten, in die Höhe der Geistigkeit, die klärt, deutet, ordnet, aber auch verdünnt, vom Konkreten befreit, aber zugleich vom Lebendigen abtrennt — und in die Tiefe, wo das Gefühl, das Gestaltlose sitzt, das Urhafte, Erbe der Tierheit und tragender Untergrund allen Lebens. Beide Wege führen zuletzt zum gleichen Ziel — über die Mystik des Herzens geht es ebenso zu Gott wie über die des Kopfes. Die Entscheidung, welche der beiden Straßen der Mensch einschlagen will, steht nicht bei ihm: das Schicksal bestimmt sie, und dem Menschen bleibt nur, dieses Schicksal auf sich zu nehmen und es leidend zu durchleben, wenn anders er überhaupt imstande ist, seinen besonderen Weg zu gehen.

Über Wedekinds Leben stand der Wegweiser nach unten, das negative Vorzeichen. Sein Gang zu Gott führte durch die Tiefe, den Weg der Triebe und der Leidenschaften, nicht den des Geistes — und er ist ihn gegangen mit einem Mut zu sich und einem Bekenntnis zu seinem inneren Schicksal, wie sie in dieser Aufrichtigkeit nur wenige aufgebracht haben. Er ging das Leben in seinen stärksten, kraftvollsten Äußerungsformen suchen — und sah, daß dieses Leben nur in der Tiefe war. Er sah die Hülle, die die Menschen in sich und außer sich voller Angst über das Chaos gebreitet hatten, das da unter der glatten Oberflächenordnung der bürgerlichen Welt brodelt: er fühlte, daß sein Leben nur den Weg zu sich finden konnte, wenn er es auf sich nahm, ohne Scheu vor den geschriebenen und ungeschriebenen Gesetzen der bürgerlichen Sittlichkeit seinem inneren Gesetz zu folgen und sich ohne Rückhalt in diese Tiefen sinken zu lassen. Er erkannte instinktiv, daß der Weg des Geistes nicht der seine sein konnte, daß er den Weg zum Allgemeinen und den Weg zum Glück, den er wie jeder suchte, nur dort finden konnte, wo alles Lebendige seine nicht immer klaren, aber ewig lebendigen Quellen hat.

Wedekind suchte, wie alle die Menschen, die aus der Schemenwelt des Tages ins Wesenhafte drängen, das Bleibende im Wechsel, das, worin all das flüchtig Verrinnende und Verwehende dieses Lebens seinen bleibenden

Untergrund hat. Er erkannte schon früh das sozusagen Punkthafte allen Gefühls, das fortwährende Aussetzen der gefühlten Verbindung zu Menschen und Dingen und die Unmöglichkeit einer dauernd gültigen Aussage über irgend eine menschliche Empfindung. Schon aus dem Jahre 1883 liegt eine Art Tagebuchbruchstück des damals Neunzehnjährigen vor, das er später in dem Novellenband von der „Fürstin Russalka" veröffentlichte. Es führt den Titel: „Ich langweile mich" und ist im Grunde nichts weiter als eine Paraphrase über dieses Thema. Mit einem jugendlich stolzen Zynismus, von dem noch ein weiter Weg zu der Sachlichkeit des späteren Wedekind ist, zeichnet er die Sprünge seiner Gefühlsbeziehungen zu allerhand weiblichen Wesen auf, nicht ohne Pose in der eingenommenen Haltung, aber sich selbst gegenüber doch bereits mit einer sehr achtbaren Aufrichtigkeit. Es ist reine Analytik von Gefühlen, ohne Verdichtung — aber eben darum doppelt aufschlußreich. Man sieht, wie schon der junge Wedekind nicht ohne überlegene Heiterkeit den Gegensatz erkannt hatte zwischen dem, was Konvention und Literatur über den Ablauf und die Wesensart menschlicher Gefühlsbeziehungen aussagten, und dem, was er in sich als den faktischen Verlauf, als gefühlte Wirklichkeit erlebte. Er hatte schon damals eingesehen, daß alle sogenannte Liebe ein sehr wechselvolles Spiel war, verhüllt und gefälscht von Formeln und Betrachtungsweisen, die sozusagen Ehrensache waren, während das, was die bleibende Grundlage war, die sinnliche Komponente, allerorten schamhaft bedeckt und verleugnet wurde. Sein Wille aber ging auf das Bleibende: er erlebte an sich, schärfer als irgend ein Dadaist von heute, das nur Augenblicksgültige aller Aussagen über Empfindungen, die oberhalb des rein Unmittelbaren liegen — und suchte, da er im Ablauf der Gefühle weder Dauer, noch auch nur Illusion der Dauer in sich fand, das Bleibende im Hinabsteigen zu dem Trieb, der wenigstens insofern Ewigkeit hatte, als er immer wiederkehrte, im Wechsel aller Erscheinungen sich selber gleichblieb.

Hier ist der Punkt, wo Wedekind schon früh unbewußt die Beschränkung seines Lebens und seines Wirkungsradius' vollzog, die alles Spätere bestimmte. Er fand mit der Instinktsicherheit des dichterischen Menschen den für ihn einzig möglichen Weg zum Leben: als er ihn aber gefunden hatte, verblieb er darauf — und verblieb damit in sich. Das Erkannte bannte ihn, er fand nicht, wie etwa Dostojewski, der auch in die Tiefe stieg und jede leiseste Schwingung des Gefühls, jeden Momentswechsel hellseherisch ergriff, den Weg aus sich heraus in die Welt der anderen: er blieb gebunden und erlebte die Gebundenheit in allem. Indem er nur das Triebhafte bejahte, bejahte er letzten

Endes jede menschliche Erscheinung nur als Einzelexistenz: er verspürte nur den Willen zu sich in diesem Gefühl, nicht das Allgemeine, Verbindende, über das Ich zum andern Hinausgreifende, das die Ewigkeit der Welt Dostojewskis bestimmt. Er verblieb in seinem Sinnlichkeitskreis: so verbleiben es naturgemäß auch die Menschen, die er als seine Spiegelbilder schuf. Sie leben ihr Leben in sich aus; was neben ihnen steht, wird nur als Objekt des eigenen Sinnlichkeitsbereichs, nicht selbst als Subjekt eines solchen erlebt. So stehen sie alle gewissermaßen unverbunden nebeneinander: die seltsame, vielberufene Technik des Aneinandervorbeisprechens, die durch alle Wedekindschen Dramen geht, hat hier ihre Wurzeln. Seine Menschen haben kaum einmal, wie die Strindbergs, der ihm in vielem sehr verwandt ist, die Sehnsucht, den Bann dieser Vereinzelung zu durchbrechen: die Konflikte entstehen bei ihnen nicht aus dem Durch- und Gegeneinander dieser Strebungen, sondern letzten Endes lediglich aus der Verschiedenheit der jeweiligen sinnlichen Wollungen.

Tragisch aber wurde diese Beschränkung in dem Augenblick, als Wedekind, älter geworden, versuchte, trotz der inneren Isoliertheit seiner selbst und seiner Menschen aus ihr eine neue Ethik abzuleiten, als aus dem Antimoralisten der Frühzeit über den Amoralisten der mittleren Jahre der Moralist der späten Werke wuchs. Der Mann, der wie kein zweiter die provinzielle Überlebtheit der ethischen Apotheke Henrik Ibsens erkannt hatte, der wie nur noch Dostojewski geholfen hat, die fordernde ethische Betrachtungsweise menschlicher Beziehungen zu ersetzen durch eine menschlich-natürliche, baute in seinen späteren Jahren dem eigenen Werk eine neue Mauer entgegen oder versuchte es wenigstens. Er übersah die Beziehungslosigkeit der Menschen seiner Welt und predigte eine Ethik, die letzten Endes über den Einzelnen nicht hinauskam, die bestenfalls eine Erziehungslehre für einzelne war, aber keine Grundlage geben konnte für das Leben, das immer über den Einzelnen hinaus zu Bindungen und Lösungen der Vielheit führt. Er ahnte es und suchte, je älter desto angstvoller immer wieder den Zugang zu dem ihm Versagten: der Schluß der „Franziska", wenn man ihn nicht nur als Ironie verstehen will, beweist es deutlicher als irgend etwas anderes: das Schicksal aber versagte ihm diese Gnade und zwang ihn seinen Dornenweg zu Ende zu gehen. Es war kein Wunder, wenn der alternde Wedekind sich selbst als tragische Figur empfand: er war es vielleicht noch mehr, als er selber ahnte.

Aus dieser Eingebundenheit in das Ich, die ihn zuletzt der Welt mit dem saugenden Fordern des tragischen Menschen gegenüberstehen läßt, wuchs auch

die Besonderheit der Ironie Frank Wedekinds. Sie wandert durch alle seine Werke vom Spott der Anfänge bis zur bitteren Selbstironie der späten Jahre. Ein frühe wissender Skeptiker wandelt die Überheblichkeit der Jugend in kühlen Witz: je tiefer die Einsicht in die Zusammenhänge des Daseins wurde, desto mehr erkaltete die Temperatur, wurde die Formulierung von bewußtem Zynismus erfüllt, in dem nun die Überheblichkeit Überlegenheit und eisiger Abstand eines unbeteiligten Betrachters wird. Aber diese Ferne von der Welt und von sich selber läßt sich nicht festhalten: der unbewegte Zuschauer seiner eigenen und der Affensprünge der Welt schreit aus seiner Einsamkeit nach Menschen — und stößt auf Gelächter. In die Sachlichkeit kommt ein Gefühlsklang, der doch wieder gleichzeitig aufgehoben, in seiner Ernsthaftigkeit negiert werden soll: eine Ironie, die nicht rein ist, weil sie Mittel, nicht Selbstzweck ist, erhebt das Haupt, bis langsam diese Ironie, die zuerst noch an Dingen und Menschen gewissermaßen Rache üben will, sich gegen die eigene Person wendet. Wedekind ist oft mit den Romantikern, mit Arnim vor allem und Hoffmann in Beziehung gebracht worden, auch um dieser seiner Ironie willen: jener Satz des Solgerschen Erwin schien wie über ihn geschrieben: „Ich erstaune über deine Kühnheit, das ganze Wesen der Kunst in die Ironie aufzulösen, welches viele für Ruchlosigkeit halten möchten." Aber zwischen der Ironie Wedekinds und der der Romantik lag doch eine Kluft, die diese Parallelen mehr als künstlich erscheinen läßt. Für die Romantik wuchs die Ironie aus dem letzten Willen zur Überlegenheit noch über sich selbst und zur Freiheit von allem, noch vom eigenen Standpunkt: sie war der eine, alles überschauende, alles vernichtende Blick, mit dem der Geist des Künstlers alles zusammenfaßte, in dem sich sogar die unermeßliche Trauer über die Nichtigkeit und das Vergehen der Idee löst, die, um künstlerische Realität zu werden, ihr ewiges Fürsichsein aufgeben und in die vergängliche Besonderheit des Werkes eingehen muß. Ironie wuchs für die Romantik rein aus dem Geist, war letzte Versöhnung der widerspruchsvollen Welt im Erkennen: Wedekinds Ironie dagegen hat ihr Leben gerade am Gebundensein an den Widerspruch. Der Gegensatz, die Dialektik des Daseins wird bei ihm nicht gelöst, versöhnt, sondern im Gegenteil festgestellt, mitleidlos aufgezeigt. Schärfstes Beispiel ist der Marquis von Keith: wenn sich am Schluß die beiden Gegenspieler Keith und Ernst Scholz gegenüberstehen, jeder das moralische und geistige Gegenstück des anderen, polar auseinandergetriebene Doppelgänger, Hälften einer Seele und doch unvereinbar wie Ja und Nein, Schwarz und Weiß. Keine romantische Ironie löst hier im Erkennen den

Weltwiderspruch auf: er wird festgestellt, das ist alles. Der erlösende Zugang zu einem Allgemeinen, das die Romantik im Geist fand, bleibt Wedekind versagt: er verbleibt auch hier in sich, ohne Ausweg, weil er das Verstricktsein in den Bann des Triebes als das allein Bestimmende empfindet. Er kennt den Willen nur im Sinne des zweiten Buches der Welt als Wille und Vorstellung: als Möglichkeit der Freiheit ist er ihm fremd geblieben, weil ihm letzten Endes das direkt Geistige, das Geistige an sich fremd blieb. Es war Zeitschicksal, liegt über Hauptmann noch viel mehr: es lag auch über Wedekind. Es ist ein leichtes, wenn man seine Welt einmal rein vom Geistigen aus zu werten versucht, sie (mit Ausnahme von einigen wenigen Einsichten) als nicht eben erschütternd „geistvoll", als Paradoxie und Inversion abzulehnen: es wäre ein Unrecht, weil das Entscheidende die Energie ist, mit der dieses alles gelebt, als glühende Erkenntnis empfunden und gestaltet ist. In der Formung seiner Welt lebt so viel Geist, daß man kaum noch von Ausgleich sprechen darf.

Diese schicksalhafte Richtung seiner Beziehung zur Welt bestimmte auch seine Beziehung zum Drama. Nach zwei Seiten hin hat dieses seine wesentlichsten Formen auseinandergetrieben: zur Tragödie und zum Puppenspiel. Die Idee des freien Willens steht über dem einen, die des Schicksals, des Determinismus oder wie man das Gefühl des Objektseins für einen fremden Willen sonst bezeichnen will, steht über dem anderen. Die Tragödie lebt von dem Glauben an einen Kampf des Lebens, an die Macht des menschlichen Willens; das Puppenspiel von der Überzeugung, daß nur das Spiel des Lebens die Marionetten durcheinanderwirrt, daß Zufall oder Schicksal die eigentlichen Souveräne des Lebens sind. Zwischen den beiden Extremen breitet sich die bunte Mannigfaltigkeit dieser Spiegelbilder des Daseins: auf der Mitte, da, wo sich die beiden Grenzgebiete berühren, steht das Werk Frank Wedekinds. Er kennt den Willen, eben in jener Schopenhauerischen Gestalt, als triebhaft tragenden Urgrund des Seins, und er weiß zugleich, daß es fast Ironie ist, dieses schicksalhaft unentrinnbar alles Leben Bestimmende Willen zu nennen. Er kennt den Kampf, aber er weiß, daß dieser Kampf zugleich nur Spiel ist, daß der Trieb mit dem Menschen treibt: er faßt von innen her die Gegensätze zusammen, läßt, ein leidend Lachender, Spiel und Kampf durcheinandertorkeln, den Wollenden zur Marionette des Schicksals, die Marionette des Willens zum Kämpfer werden. Er besitzt die erste und letzte Voraussetzung des tragischen Menschen, die Fähigkeit zu leiden, aus forderndem Willen gegen das Dasein, das sich seinem Bilde nicht fügen will;

er erstrebt zugleich das unbeteiligte Zuschauenkönnen des Schicksalsgläubigen, der die Illusion des Werdens durch Wollen erkannt und durchschaut hat. So ist er zugleich tragisch und untragisch, beteiligt und überlegen, Objekt und Subjekt: er fordert und zerbricht seine eigenen Forderungen, wie die seiner Gestalten. Er macht den Ansatz zu einer Tragödie, läßt die Gestalten gegeneinander wollen und ringen, wie nur je ein Dramatiker tragischen Stils: dann auf einmal gibt er wie der Meister eines menschlichen Marionettentheaters diesem, jenem einen Klaps, daß er torkelt, fällt, tot ist: die Tragödie wird zum Spiel, der Untergang zur Komik; das Schicksal löst den Willen ab, der sein Wesen im Wollen, nicht am Ziel enthüllt. Die einzelnen Akte Wedekindscher Dramen endigen fast immer mit solch einem Schuß, einem Schlaganfall, einem Unglück, das fast niemals tragisch wirkt, weil es nicht aus der tragischen, der wollenden, fordernden Haltung zum Leben wächst, sondern aus der Hand des Schicksals kommt, Spiel ist, das das Leiden aufhebt, gegenstandslos, zuweilen grausig komisch macht. Man könnte aus dieser Antithetik der Wedekindschen Stellung zur Welt eine ganze Ästhetik seines Dramas ableiten, die der Julius Bahnsens nahe kommen würde, nur daß die versöhnende Synthese im Humor ausbliebe. Wedekind bleibt auch hier beim Gegensatz stehen, zum Teil aus seiner Gebundenheit in die Beziehungslosigkeit zur Welt, aus seiner Fremdheit gegen die Ironie des Geistes, die sich über das Gegensätzliche emporschwingt: zum Teil aber auch aus einem sehr männlichen Verhältnis zum Dasein: er war stark genug, die Härten des Gegensatzes zu ertragen. Er erlebte ihn in sich und außer sich und stellte ihn fest: die Auflösung überließ er weicheren, versöhnungsbedürftigeren Seelen.

Eine Konsequenz dieser Stellung zur Welt ist die völlige Aufhebung des Schuldbegriffs, der, Erbteil des alten Dramas, selbst in die Welt des Naturalismus sich hinübergerettet hatte und dort unter allerhand Verkleidungen sein altes Spiel weitertrieb. Mit der Wendung zum Glauben an das Schicksal fällt aber wie die Freiheit, so auch die Schuld; sie wird vollends sinnlos vor dem nur auf sich Bezogensein des Wedekindschen Menschen. Sobald jemand beziehungslos in sich lebt, vermag er kaum den Begriff der Schuld aufzufassen, geschweige denn das Gefühl. Wedekinds Gestalten aber bewegen sich alle nur in ihren Kreisen: die Kreise ziehen sich an, stoßen sich ab: sie durchdringen einander nicht, bleiben für sich und vollenden nur ihren Lauf. Es gibt keinen größeren Gegensatz in dieser Hinsicht als etwa die Welt Henrik Ibsens und die Frank Wedekinds. Er wird an einem schon

fast äußerlichen Unterschied sichtbar: kein Drama Wedekinds hat eine Vorgeschichte, die Ibsens dagegen sind im Grunde nichts als Enthüllungen und Auflösungen von Vorgeschichten. Wedekinds Menschen sehen niemals nach rückwärts in die Vergangenheit, sondern nur nach vorwärts, beginnen nach Sturz, Fall und Sünde das Leben auf einer immer neuen Ebene immer wieder von neuem: Ibsens Menschen gehen ihren langsamen Weg, so weit sie überhaupt noch gehen können, mit rückwärts gewandten Blicken, gebannt von Ereignissen, die hinter ihnen liegen und in Erkenntnis und Sühne aufgelöst werden wollen. Über der Welt Ibsens steht das Ideal des (ethisch) richtig Lebenwollens: seine Menschen sind alle früher einmal gegen sich oder andere schuldig geworden, indem sie falsch, gegen die ethische Idee, gelebt haben. Über der Welt Wedekinds steht als Ziel nur das Leben selber; noch seine Moral, die er späterhin predigt, ist im Grunde nichts als eine Verkleidung dieses Ziels. Er weiß von keiner Ethik im alten Sinne und seine Menschen ebenfalls nicht; so wissen sie auch nichts von Schuld und Sühne. Vor der Glut ihres Lebensgefühls werden all die mehr oder weniger bürgerlichen Moralbegriffs belanglos, Erzeugnisse der Literatur, nicht des Lebens; es gilt das Schicksal Mensch zu sein, d. h. fühlendes, triebhaft wollendes Wesen, zu erfüllen durch Hingebung an dieses Schicksal bis zur Vernichtung. Vergangenes ist nicht aufhebbar und auflösbar durch nachträgliche Ordnung und Entwirrung: es ist nur zu rechtfertigen (falls es dessen bedarf) durch Weiterleben im Sinne des Gesetzes, nach dem man angetreten. Der Tod ist bei Wedekind nicht, wie in der Bibel und im älteren Drama der Sünde Sold: er ist Schicksal, verhängt vom eigenen oder vom stärkeren Willen und höchstens Erlösung vom Trieb, d. h. vom Leben, nicht mehr. Die einzige Sünde, die Wedekind kennt, ist die Sünde gegen den heiligen oder unheiligen Geist des eigenen Lebens: dessen Sinn lebend zu verwirklichen, ist der einzige Sinn, den das Dasein überhaupt hat. Er wächst wieder auf der Beziehungslosigkeit des Einzelnen: vielleicht auch ein wenig auf der Erkenntnis, wie wenig jedes Wollen für andere vermag, sobald es nicht in der Richtung des eigenen Wollens geht. Dann ergibt sich für den Helfenwollenden „Der Fluch der Lächerlichkeit", wie die Überschrift des letzten Aktes der „Musik" lautet: der Moralist, der seinen Bezirk überschreiten will, wird vom Schicksal wie von den andern verhöhnt. Die Männlichkeit des ursprünglichen Ausgangspunktes dieser Stellung zum Leben wird hier von einem verzerrten Pessimismus durchleuchtet: als ob dieser zuletzt die Endfrucht jeden Glaubens an den Urwillen als das Absolute des Lebens sein müßte.

EROS UND SEXUS

Man hat Frank Wedekind Zeit seines Lebens einen Erotiker genannt. Faßt man den Begriff erotisch im landläufigen Sinne als Beziehungen zwischen den Geschlechtern überhaupt betreffend, so trifft diese Charakteristik zu: faßt man ihn schärfer, so verliert er seine Anwendbarkeit auf das Werk Wedekinds. Denn vom Eros, von der Liebe, ist letzten Endes in dieser Dichtung sehr wenig die Rede — desto mehr aber vom Sexus, vom Geschlecht als dem einzigen, was die Taten der Menschen bestimmt.

Theoretiker der Liebe haben versucht, dieses Gefühl in zwei wesentlich voneinander geschiedene Bestandteile zu zerlegen, die triebhafte Sexualneigung und von ihr völlig gesondert, entstanden überhaupt erst in späten, verfeinerten Jahrhunderten, die psychische Liebe, den Eros, der in seinen letzten Sublimierungen von dem physiologischen Ausgangspunkt bereits unabhängig wird. Unausgesprochen beherrscht diese Dichotomie sowohl die durchschnittliche Literatur, wie die allgemeine Bildungsvorstellung, wobei der Eros das positive, das Sexualgefühl das negative Vorzeichen in der Bewertung bekam. Zum Ersatz pflegt es in der Realität umgekehrt zu sein.

Für Frank Wedekind ist diese Betrachtungsweise die tiefste Sünde gegen den heiligen Geist des Lebens, weil sie das Einheitliche, Lebendige zerreißt um eines begrifflichen Idols willen und Natürliches durch Künstliches zu knechten versucht. Wedekind kennt nur eine Liebe: die zeugende, empfangende, körperlich bedingte, vom Körper empfundene, auf den Körper gehende. Dieser angebliche Erotiker ist im letzten Grunde der bitterste Antierotiker, den es je gegeben hat. Kein zweiter war von einem so tiefen Mißtrauen bis zum Leugnen gegen alles nicht rein aus dem ganz Unmittelbaren, körperlich Gewachsenen in den Beziehungen der Menschen erfüllt wie er: keiner stand allem, was ihm als begriffliche Infektion des einzigen begriffsfreien, rein gefühlserfüllten Bezirks des Lebens erschien, mit so höhnischer Ablehnung gegenüber wie er. Frank Wedekinds instinktiver Haß gegen alle Literatur hatte hier seine Wurzeln: er erkannte schon ganz früh die Verfälschungen und Zerstörungen, die die Bücher hier angerichtet hatten. Mit voller Schärfe sah er die Verdünnungen und Zersetzungen, denen jedes Gefühl ausgesetzt ist, sobald sein Weg und Ablauf von Vorstellungen und Begriffen und nicht mehr vom natürlich Sinnlichen aus bestimmt wird: der Sensualist in ihm empfand die Lächerlichkeiten moderner Liebesproblematik und negierte sie, mit Haß und Lust, indem er ihnen seine Welt der Triebe

entgegenbaute und zugleich bewußt und unbewußt das dort zuletzt doch Wirkende, den Eros, verneinte.

Denn das ist nicht zu übersehen: daß diese Negation zugleich Darstellung der eigenen inneren Energieverteilung war. Frank Wedekinds Lebensrichtung ging auch hier und hier vor allem nur in die Tiefe — nicht nach oben. Er hatte, letzten Endes, der Liebe nicht: das Schicksal hatte ihm, wie zum Ausgleich für die geniale Einseitigkeit, aus der er die Glut seiner Welt schuf, auch hier die Lebensrichtung, die aus dem Ich zum Nicht-Ich hinüberführt, versagt. Seine höhnische Skepsis gegen alles nicht rein vom Physiologischen, vom Körperlichen Bedingte wuchs nicht nur auf der Erkenntnis der realen Gefahren und Schwächen: sie war zugleich Betonung eines eigenen Mangels. Für ihn gab es nichts anderes; ihm war nur das Triebhafte natürlich; so mußte er, wollte er nicht unehrlich sein, die andere Seite der Welt von sich aus wertend als das Unnatürliche ablehnen. Es war für ihn das Nichtseiende; weil es wohl in der Tat in seinem Leben sich schon so früh in wissender Skepsis zersetzt hatte, daß höchstens in der Freude am witzigen Zynismus noch Reste geblieben waren. Der halb ironische Vers der „Konfession" ist am Ende doch mehr als bloße Ironie und witzige Umkehr des Männlichen ins Weibliche; er ist zugleich ein wenig unbewußtes Bekenntnis der einseitigen eigenen Lebensrichtung:

> „Lieben? — Nein, das bringt kein Glück auf Erden.
> Lieben bringt Entwürdigung und Neid.
> Heiß und oft und stark geliebt zu werden,
> Das heißt Leben, das ist Seligkeit."

Das Lebenwollen nur in der Richtung auf sich hat hier ungewollt einen sehr deutlichen Ausdruck gefunden.

In der Vorrede, die er später seinen Erzählungen gewissermaßen zur Tendenzerklärung beigab, hat er selbst sich zu der Partei bekannt, die dem Wahlspruch huldigte: Das Fleisch hat seinen eigenen Geist, gegen die anderen mit der Parole: Fleisch bleibt Fleisch im Gegensatz zum Geist. Noch der Gegner wird ihm zugestehen müssen, daß er wie kein Zweiter um die Gestaltung dieses Geists des Fleisches gerungen hat, daß er immer wieder versucht hat, rein aus ihm heraus Welt und Menschen zu deuten oder gar zu bekehren. Und ferner, daß ihm vor allem in seinen Anfängen diese Versenkung in den Geist des Fleisches, dieser Weg zur Tiefe ebenso Weg zu Gott war, wie dem Geistgläubigen die Hingabe an sein Idol. Im „Rabbi

Esra", einer seiner schönsten Novellen sagt der alte Esra zu seinem Sohne Moses: „Habe ich nicht ausgesucht, was meinem Herzen war gefällig, habe ich ausgesucht, was meinen Sinnen war gefällig. Und habe ich gefunden, daß, je mehr sie hat behagt meinen Sinnen, desto verständiger konnte ich reden zu ihr, desto verständiger hat sie geredet zu mir, desto freundlicher ist sie gekommen, desto mehr hat sie behagt meinem Herzen. Und habe ich gefunden, Moses, mein Sohn, daß, je mehr sie hat behagt meinen Sinnen, desto weniger habe ich gespürt von Sünde, desto gerechter ist mir geworden zumut, desto näher hab ich mich gefühlt dem Allmächtigen." Das Geistige im Sinnlichen ist selten schöner umschrieben wie hier. Wedekind hatte es erlebt und nahm es für das einzige, redete sich in einen barocken Zorn schon gegen die Möglichkeit eines Weges, der von Mensch zu Mensch in einer anderen Richtung führen könnte. Mögen persönliche Erfahrungen der Kindheit und Frühzeit in dieser zuweilen an Strindberg erinnernden Grundstimmung mitsprechen: er sah jedenfalls immer nur das eine — eine andere Möglichkeit sah er nicht, weil die Voraussetzung dazu fehlte — das Durchbrechenkönnen des eigenen Kreises und das Erleben der Welt aus dem Ring des andern. Wie Simson saß er gefangen, und drehte seine Mühle, ein Riese, aber blind für das Draußen — so hellsichtig und erkennend er in sich und seinem inneren Bezirk auch war.

Diese ganze Versponnenheit Frank Wedekinds wird deutlich bei einem Blick auf Dostojewski, den größten Auflöser der europäischen Ethik. Der Russe steht dem Leben genau so amoralisch und ohne Wertungen gegenüber wie Wedekind: er läßt seine Menschen genau so wie er lediglich ihren Trieben folgen, sogar jenen ganz momentanen, blitzschnell wechselnden, die eben noch Ergriffenes im nächsten Augenblick schon wertlos werden lassen, eben Beteuertes im Moment danach zur Lüge wandeln. Aber Dostojewskis Gefühl verbleibt nicht in ihm allein, es strahlt aus über alle, Gerechte und Ungerechte, umfaßt die Welt und wird so zum Erlöser für sie wie für ihn. Wedekind kennt keine Erlösung, weder in der Lust noch im Leiden, eben weil er nur das eine Vorzeichen des Lebens kennt und von ihm aus keinen Weg aus dem eigenen Labyrinth in eine lösende Gemeinsamkeit findet, die wohl nur über die Selbstumkehr möglich wird. Über den Höllen, durch die Dostojewskis Menschen gehen, leuchtet irgendwo ein Stern, für den man schließlich nur den banalen Ausdruck Liebe findet, die die Schuld aufhebt im Wissen um das allgemeine Schuldigsein: über Wedekinds Welt schwebt nur „der höllische Trieb, aus dem an Freude nichts übrigblieb": der angebliche Ero-

tiker steht zuletzt mit leeren Händen da, weil ihm der Weg zum Eros schicksalsmäßig verschlossen war.

Näher als die Beziehung auf Dostojewski, die als eine Ungerechtigkeit gegen Wedekind erscheinen könnte, liegt der Hinweis auf Gerhart Hauptmann. Er besitzt nicht entfernt die Kraft Frank Wedekinds, bleibt dem Bürgerlichen wie der Literatur um vieles näher, ist Einflüssen und Vorbildern von außen weit zugänglicher als jener. Aber über seinem beschränkten Bezirk leuchtet ein Schimmer von jenem lösenden Glanz, der über dem Werk Dostojewskis steht, weil seiner Seele der Weg nach oben wie in die Tiefe offen steht — weil er, obwohl schwächer im Gefühl als Wedekind, aus erkennendem Erleben den Ausgang zur Liebe im Sinne des Eros fand. In dem Glashüttenmärchen „Und Pippa tanzt" hat er selbst den spielenden Mythos dieses Lösungswegs seiner Seele gestaltet. Mag Pippa nebenbei bedeuten sollen, was sie will, die Phantasie, das Fünklein, die ewige Sehnsucht: sie ist vor allem und zuerst die Frau, um die wie bei Wedekind der wunderliche Sehnsuchtstanz alles Männlichen geht. Wie die ewige Urkraft der Natur tappt der Riese, der alte Huhn, hinter ihr her, wie selbstverständlich fällt sie dem wandernden Handwerksburschen um den Hals, der Jugend, die nichtsahnend, töricht das Glück davonträgt. Aber nur der Alternde oben im verschneiten Gebirge ahnt etwas von dem Weg aus dunklem Habenwollen ins Freie — zu dem, was eigentlich erst den Namen Liebe verdient. Er nimmt den Kampf mit dem Riesen, dem alten Urwaldsrest, auf und bezwingt ihn — in jener herrlichen Szene, in der das alte Tier auf einmal Menschenantlitz bekommt, das Antlitz seines Bändigers. Hier öffnet sich plötzlich die Welt, wird durchsichtig, durchleuchtet von fernen Möglichkeiten menschlicher Beziehungen — trotz aller wissenden Skepsis des weiteren. Denn Pippa ist selbst ein Stück ewiger Natur, als Frau der Urkraft, vor der sie flieht, zuletzt doch im tiefsten verwandt: der Rhythmus des alten Riesenherzens, der der ewige Rhythmus der Welt ist, zwingt sie, wie die Jugend neben ihr, in seinen Bann. Der Weise warnt vergeblich: der Ruf des anderen ist stärker; er will, daß sie tanzt, das alte Spiel immer wieder tanzt — und Pippa tanzt. Wie das Wort eines skeptisch beiseite getretenen Wedekind klingt dieser Titel: es gibt keine Befreiung von der Raserei, keine Gnade — es sei denn der Tod.

Das Gemeinsame und das Trennende wird hier sehr sichtbar. Ausgangspunkt und Grundgefühl sind die gleichen: verschieden ist nur die Auswirkung, die sich von dort aus in den beiden Männern ergibt. Hauptmann bleibt mit

seinem bewußten Wesen auch auf der Wedekindseite stehen: darüber aber wächst aus menschlichen Möglichkeiten anderer Art ein Freiheitsglaube der Erlösung. Man könnte ihn an verschiedenen Dichtungen Hauptmanns aufzeigen, im Gabriel Schilling, im Armen Heinrich: hier entfaltet er sich am klarsten. Bei Wedekind führt kein Glaube und keine Versöhnung aus dem schwelenden Chaos seiner Unterwelten: das Lösende seines Werkes steigt aus dem rückhaltlosen, nirgends ausbiegenden Mut zum Feststellen des in sich Erkannten, aus der sachlichen Rücksichtslosigkeit des Bekennens zu sich und seiner Welt. Die männlichere Welt liegt hier — und trotz des Themas die weniger erotische: Gerhart Hauptmann ist dem Eros wie der Erotik um vieles näher. In der eisigen Glut, mit der Frank Wedekind das Abbild des Lebens gibt, ist für Erotisches letzten Endes keine Atmosphäre mehr; sie stirbt an der Kälte, wenn sie je gelebt haben sollte.

DER DRAMATIKER WEDEKIND

Ein Verhältnis zur Welt, wie es sich aus der sinnlich geistigen Stellung Frank Wedekinds zum Leben ergab, mußte mit Notwendigkeit zur Entlastung in dramatischer Form führen. Wedekind lebte und empfand in Gegensätzen: er stand den Idealen und Vorstellungen der bürgerlichen Welt in reiner Kampfstellung gegenüber, zugleich mit dem ständigen Fordern des tragischen Menschen, der von der Welt die Erfüllung verlangt, die er nicht hat, aber zum Leben braucht: so war ihm das Drama die einzige Möglichkeit, ein Abbild seiner Beziehung zur Welt zu gestalten — zugleich seinen Glauben und Unglauben formulierend auszusprechen und sich damit wenigstens die Illusion der Erfüllung zu verschaffen — Wedekind hat in seinen Anfängen Novellen und Erzählungen geschrieben, hat Lieder und Gedichte verfaßt, die er selbst zur Laute sang: sein Wesentliches konnte er nur im Drama geben. So schön und reif, so bezeichnend für den Menschen wie für den Dichter Wedekind manches aus seinen Novellen auch ist: der eigentliche Wedekind offenbart sich erst im Reigen der Dramen. Es hat einen guten Sinn, daß die stärkste seiner Erzählungen, der Rabbi Esra, im Grunde ein Dramenbruchstück, ein Monolog mit allen Wirkungsmitteln des Dramatischen, nicht der Erzählung ist.

Neunzehn Dramen umfaßt das Werk Frank Wedekinds. Das erste entstand im Jahre 1889, das letzte erschien 1918. In dieses knappe Menschenalter ist die Fülle der Gesichte gepreßt, von denen er sich befreite, ist der Weg vom Bilden zum Formulieren, vom gefühlsmäßigen zum aussprechenden Expressionismus durchlaufen. Gleich am Beginn seines Schaffens steht ein Werk, das im Grunde schon rein expressionistisch, reiner Ausdruck ist — die Kindertragödie „Frühlingserwachen". Die seelische Temperatur Frank Wedekinds zwang ihn von vornherein zu einer Form, die mit der scheinbaren Objektivität und Sachlichkeit der Zeitgenossen nichts gemein hatte, sondern die Sehnsucht der Zukunft vorwegnahm. Als das übrige Deutschland

wie in der Malerei so auch in der Literatur noch den innerlich schon längst erledigten Impressionismus nachholte, gab Wedekind in dieser Kindertragödie das erste Beispiel eines dichterischen Expressionismus, von dem aus die Entwicklung der neuen Form des Dramas recht eigentlich beginnt. Von hier aus baute er weiter, reinigte und konzentrierte, nicht aus ästhetischen Erwägungen, sondern rein aus dem jeweiligen produktiven und menschlichen Zustand seiner selbst und des Themas den Bau seiner Dramatik entwickelnd. Das Formale, so besonders und eigen es ist, ergab sich immer beiläufig: das Primäre und Bestimmende war der Ausdruck seines Weltgefühls, das Vorstellung werden wollte — zuerst indirekt, am erlebten Bilde der Welt, dann in indirekter Aussprache. Die Werke Wedekinds handeln wie die jedes echten Dichters zuletzt immer nur von ihm: nur daß er zuerst noch der Zeit den Tribut zollte und am Objektiven sich aussprach, bis er mehr und mehr Verkleidung und Kunstrücksichten fallen ließ und offen ohne viel Zwischenschaltungen seine Selbstgespräche gab, die zugleich Gespräche mit der Welt und mit Gott waren. In der Antwort auf eine Rundfrage über die Bedeutung des Kinos legte Wedekind im Jahre 1912 einmal folgendes Bekenntnis ab: „Ich verehre das Kinomatographentheater und bin häufig sein Gast. Seine Verdienste scheinen mir doppelter Natur zu sein. Für den Unbemittelten ist es eine geistige Bildungsstätte, während es von der lebendigen Bühne hoffentlich rasch und gründlich alles das verdrängt, was ebensogut auf mechanischem Wege erreicht wird. Das Höchste, was uns die Bühne bieten kann, Persönlichkeit, wird dadurch im Werte steigen. Ich erhoffe vom Kino denselben gewaltigen Einfluß auf die Bühne, den die Photographie seit 75 Jahren auf die Malerei ausübt. Seit einem Menschenalter sieht schon jedes Porträt seinem Maler viel ähnlicher als dem Gemalten. Zu diesem idealen Ziel ist meiner Ansicht nach die Dramatik in weit höherem Maße berechtigt als die Porträtmalerei." Der Entwicklungsweg seiner Dichtungen ist in diesen Sätzen klar umschrieben: er ging vom Weltbild zum Selbstporträt, von der indirekten zur direkten Selbstdarstellung — von den Tragödien zu den Bekenntnissen des Dichters.

DAS VORSPIEL

Am Anfang dieser Dramenreihe steht die Komödie „Die junge Welt". Sie reicht an Bedeutung nicht entfernt an das ein Jahr später entstandene „Frühlingserwachen" heran: sie ist aber die vortrefflichste Ouvertüre, die man

sich zu dem Gesamtwerk nur denken kann. Sie geht an eigenem Wert nicht über die Gewichtigkeit einer Ouvertüre hinaus, bedarf des Rückhalts an dem, was sie ankündigt und einleitet: sie gibt aber in Andeutung und erstem Entwurf fast alles Wesentliche an Themen, was das eigentliche Werk nachher aufnimmt und verarbeitet. Der ganze spätere Wedekind bis zum König Nicolo etwa ist hier bereits in seinen Grundzügen vorgezeichnet: sein Verhältnis zur Welt und zu den Frauen, sein Glaube und seine Skepsis, sein sachlicher Zynismus und seine Freude an spitzen Formulierungen, sein Hohn gegen die bürgerliche Welt wie gegen die bürgerliche Literatur. Sieht man von dem tragisch werdenden Wedekind ab, der erst oberhalb eines gewissen Alters sichtbar werden konnte, so könnte man das Wesensbild zum mindesten des jungen Wedekind und darüber hinaus alle Grundzüge der Gesamterscheinung schon aus diesem Frühwerk ableiten.

Die Komödie beginnt mit einem Vorspiel in einem Schweizer Mädchenpensionat. Professor Ilsebein, alt und gebrechlich, erteilt sechs jungen Mädchen Unterricht in Kunstgeschichte — in einer grotesken Form, die die Szene wie eine Skizze zu den Schulszenen in „Frühlingserwachen" wirken läßt. Die Mädchen aber haben andere Dinge als Lionardo oder Raffael im Kopf; ihre Gedanken drehen sich lediglich um Liebe und Heiraten, und kaum hat der Professor den Rücken gedreht, beginnen sie mit der Vorlesung des Gründungsprotokolls des Verbands „Eppur si muove", dessen Mitglieder sich verpflichten sollen, nicht zu heiraten, bis nicht die schreiendsten Mißstände in der Erziehung junger Mädchen gehoben seien. Anlaß zur Gründung dieses revolutionären Verbands gab die Tatsache, daß die Frau Direktorin bei Anna Launhart eines Tages „Kürschners Quartlexikon" mit Beschlag belegte, weil vieles darin stände, was ein junges Mädchen nicht lesen dürfe. Anna erklärt, daß an derartigen Außerachtsetzungen ihrer Menschenwürde nur sie selber schuld seien, da den Mädchen keine höhere Lebensaufgabe vorschwebe, als geheiratet zu werden. Sie stellt zu dem Protokoll eine Reihe von Forderungen typisch frauenrechtlerischer Art auf; ihre Freundin Alma will die Verpflichtung der Mitglieder sogar so verstanden wissen, daß sich der Verein überhaupt nicht verheiratet. Darob erregte Diskussion und instinktiver Protest: eines der Mädchen formuliert die Situation sehr hübsch mit der naiven Frage: Was soll denn aus unseren Kindern werden, wenn sie keine Mütter bekommen?

Während dieser größtenteils in den üblichen Formeln der Frauenbewegung geführten Unterhaltung werden zwei Herren gemeldet: Annas Vetter Karl

Rappart und sein Freund, der Dichter Franz Ludwig Meier. Karl kommt mit dem Auftrag der Mama, Anna heimzuholen — und wird nun samt Meier in die Diskussion über das Heiraten hineingezogen. Meier hält darauf einen emphatischen Vortrag über den Sinn des Weibes, in dem in wunderlich skurrilem Gemisch Wedekinds aufrichtige negative Ansichten von Frauen und Frauenbewegung mit seinem Spott über die landesübliche poetische Verklärung des Weibes und des Dichters durcheinandergehen. Meier erklärt: „Wenn das Weib einen Beruf zu erfüllen hat, so ist es der Beruf, den Mann in seiner heiligen Qual aufrecht zu erhalten — es wäre ja sonst bis zu einem gewissen Grade überflüssig!" Ein Mädchen wirft ein: „Wenn es Klavierlehrerin wird . . ." „Dann ist es vom Übel", erwidert Meier. Das Mädchen beharrt bei seinem Protest: „Es kann sich ja auch zur Schriftstellerin ausbilden." Meier entgegnet: „Sämtliche Beispiele beweisen das Gegenteil! Genau genommen taugt es nicht einmal zum Publikum." Er erklärt zuletzt: „Die rücksichtsvolle Natur, meine Damen, hat in Ihnen dem Manne ein Entgelt für seinen trostlosen Kampf mit der Zeit, mit den Elementen zugedacht. Das ist die Rechtfertigung Ihrer Existenz. Zeigen Sie sich, meine Damen, der Überfülle von Anmut würdig, mit der die liebenswürdige Natur Sie zu Ihrem Amte befähigt. Mehr verlangt niemand von Ihnen; alles, was darüber ist, ist vom Übel." Spott und Ernst spielen hier in einem schillernden Gegeneinander, wie es der spätere Wedekind kaum witziger hätte anlegen können.

Anna verläßt schließlich mit Marguerite, Karls fünfzehnjähriger Schwester und dem Vetter das Pensionat, nach einer Abschiedsszene von der Direktorin, die größtenteils französisch geschrieben ist, wie später in der ersten Fassung der zweite Akt der „Büchse der Pandora". — Das eigentliche Stück beginnt einige Jahre später. Maguerite hat den Assessor Holberg geheiratet, hat ein Kind und lebt in einer Ehe im Sinne Wedekinds („Wir lesen überhaupt nicht. Er sagt, ich solle fleißig baden und schwimmen gehen. Wenn mir eine Grille durch den Kopf geht, brauch' ich es ihm nur zu sagen"); Alma hat sich mit Meier verlobt und die Handlung dreht sich in zwei Kurven nun einmal darum, die beiden rabiatesten Mitglieder des ehemaligen Jungfernbundes, Anna Launhart und Ricarda Ruß, trotz aller Freiheits- und Frauenrechtsphrasen ebenfalls an den Mann zu bringen — und zweitens um den Dichter Meier. Um Ricarda bemühte sich der Doktor der Medizin von Klenke. Seinen energisch vorgetragenen Gründen gelingt es fast, sie zu gewinnen, zum wenigsten sie in eine weibliche Gefühlsstimmung zu bringen. Die Gegenwart Annas aber, die inzwischen zur Studentin der Medizin avanciert ist und nach Indien will,

behindert sie sich ihrem Gefühl zu überlassen: und das einzige Ergebnis der Werbung ist, daß Ricarda sich von Karl Rappart, der sie in ihrer weichen Stimmung antrifft, gründlich abküssen läßt. Herr von Klenke ist wütend und stiftet Karl an, seiner Kusine Anna nach Kräften den Hof zu machen, um sie auf diese Weise unschädlich zu machen. Karl geht darauf ein und Klenke bemüht sich weiter um Ricarda, die ihn aber nun energisch ablehnt — so daß er schließlich wutentbrannt, als Anna Karl auffordert mit nach Indien zu gehen, sich seinerseits ihr als Begleiter anbietet. Sie reisen in der Tat zusammen ab; Karl, den Meier inzwischen als Helden seiner realistischen Tragödie verarbeitet hat, geht nach Afrika — und erst im letzten Akt trifft alles wieder zusammen. Wieder redet Klenke Ricarda dringend zu sich zu verheiraten, wenn auch nicht mit ihm; sie flüchtet vor ihm wie vor einem Wahnsinnigen in Karls Arme — und als sie sich am Ende schließlich wirklich mit diesem verlobt und sich entschuldigend an Anna wendet: „Du magst den Stab über mich brechen — ich war dem Kampf gegen diese Welt nicht gewachsen" — da stellt sich heraus, daß Anna bereits längst verheiratet ist, mit ihrem Reisebegleiter Klenke. Der Wahlspruch des Mädchenklubs „Und sie bewegt sich doch!" hat seinen Sinn im Natürlichen bewährt.

Wichtiger fast ist die andere Hälfte des Geschehens, die sich um das Geschick des Dichters Meier dreht und gewissermaßen die deutende Vertiefung der ganzen Komödie gibt. Meier, eine groteske Gerhart Hauptmann-Karikatur, der während des ganzen Stücks als bartloser Jüngling mit starkem Haarwuchs in Jägerscher Normalkleidung herumläuft, hat sich, wie gesagt, trotz eines väterlichen Hinauswurfs, mit Alma verlobt; er will eine Ehe mit ihr gründen, die auf dem „Einklang der Seelen" beruht, — und gründet gleichzeitig „Die Sonne", eine Zeitschrift für naturalistische Dichtung, ein Organ zur Pflege einer mannhaften Poesie. Den Widerspruch, der darin liegt, zugleich Naturalist und Seelengläubiger zu sein, sieht er nicht — und geht daran fast zugrunde, obwohl er ihm in einer schönen Szene von echt Wedekindschem Geist anschaulich vor Augen geführt wird. Zum Verlobungsfest seines Bruders, des Seifenfabrikanten Emil Meier, dichtet Meier nämlich ein Verlobungscarmen, das seine Braut Alma als Psyche in lang herabfallender Gewandung im Garten vortragen soll. Um sie nicht aus dem Konzept zu bringen, muß er sich während des Vortrags so setzen, daß er ihr den Rücken zukehrt — und sieht infolgedessen nicht, daß Alma, statt in lang herabwallender Gewandung als P s y c h e in einem ganz kurzem Kostüm als A m o r mit Schmetterlingsflügeln, Pfeil und Bogen erscheint. Man hat das Psyche-

kostüm angeblich nicht finden können und sie im letzten Augenblick so herausstaffiert. Sie spricht seine Verse — und alles, was er auf die Seele bezogen haben will, bezieht sich nun durch den Kostümwechsel auf Amor, die Liebe: das Gedicht wird in das vollendete Gegenteil dessen verkehrt, was es eigentlich besagen soll. Die Persiflage wird um so vollkommener dadurch, daß Meier, abgewandt sitzend, selbst den Souffleur spielen muß, wenn Alma gelegentlich, aus dem Geist ihres Kostüms heraus, kleine Änderungen anbringt. Die Verse lauten:

Ich bin ein Wesen, das man gern verachtet,
In Fesseln schlägt und streng gefangen hält.
Ihr alle habt in Kerkerhaft geschmachtet,
Bis ich erschien, erlösend diese Welt.
Ich habe viel geduldet, viel gelitten,
Seit meine Mutter . . .

„Vater" verbessert Meier,

Seitdem mein Vater in den Wolken thront.
Und doch hab' ich mir stets den Sieg erstritten,
Dank jenem Zauber, der mir innewohnt.

Der klare Äther strahlt in hellstem Lichte
Auf euch hernieder, hochbeglücktes Paar,
Die Erde schmückt mit Rosen euch das Haar,
Der Dichter bringt euch jauchzend im Gedichte,
Der Mensch in Prosa seine Wünsche dar.
Bescheiden schreit' auch ich die Straße her,
Verkannt von allen, die mich niemals kannten,
Und doch der Ernsteste der Gratulanten
Mit einer Bitte herzlich, inhaltsschwer:
Wohin des Lebens Woge, unermessen
Euch tragen mag — nicht meiner zu vergessen!

Die Zuhörer klatschen begeistert Beifall und Zustimmung, die Meier wohlgefällig hinnimmt — Alma fährt fort:

Geschmäht von vielen, von der Welt gerichtet
Ermahn' ich euch: — Traut keinem Torenwort!
Ich bin der Gott . . .

Meier korrigiert: Ich bin der Geist, Alma aber bleibt dabei: Ich bin der Gott, der Lug und Trug vernichtet — da wendet er sich um. Er ist außer sich, erkennt, daß das Gedicht, so gesprochen, das vollendete Gegenteil von dem ist, was er damit sagen wollte, nennt das Ganze eine Obszönität — und lernt selbst aus Almas steigender Begeisterung nichts, mit der sie trotz seines

Protests das Gedicht zu Ende spricht. Diese Szene ist die witzigste und graziöseste des ganzen Dramas: wie ein Versprechen steht sie neben dem noch Unfertigen, Tastenden mancher anderen: ein Selbstbekenntnis des Menschen und zugleich eine Verheißung des Dichters Wedekind.

Meier aber, wie gesagt, lernt aus dieser Szene nichts, weder über das Wesen der Frauen, der Liebe, noch über den eigentlichen Sinn des Dichtens. Er bleibt beim Seelenaberglauben — und beim Naturalismus, beim Abschreiben. Und daran geht zuerst seine Zeitschrift, dann langsam er selber ein — und schließlich droht sogar seine Ehe zu zerbrechen. Dieser Seelengläubige ist nämlich zugleich Naturalist, d. h. er dichtet mit dem Notizbuch. Und das hält Alma nicht aus. „Wenn er mir einen Kuß gab, hatte er immer das Notizbuch in der einen Hand und mit der anderen schrieb er hinein, was ich für ein Gesicht dazu machte. Ich war eifersüchtig auf das Notizbuch, ich dachte, er küßt dich nur deines Gesichts wegen. . . . Ich machte überhaupt kein Gesicht mehr dabei. — Darauf warf mir Meier vor, mein Benehmen sei unnatürlich, es sei gekünstelt und ich hätte keine Spur von Ursprünglichkeit. Wenn ich fragte: Wie hast du geschlafen? dann schrieb er es in sein Notizbuch. Wenn ich erzählte, es sei ein Kind überfahren worden, dann schrieb er es in sein Notizbuch. Wenn ich ihn beschwor, er möchte doch das gottverdammte Aufschreiben lassen, dann schrieb er es in sein Notizbuch". Meier macht aus allem Literatur; so bleibt ihm zum Leben schließlich nichts mehr übrig, als die Wahl zwischen Scheidung oder Irrenhaus. Ein Familienrat behandelt den Fall — und da kommt es schließlich zur Lösung: Meier liest als Antwort auf Annas Klagen ein Gedicht vor, das zum erstenmal mehr als Literatur, nämlich Wahrheit, Leben ist:

> Und sei mir noch so traurig auch zu Sinn,
> Noch glaub ich nicht, daß ich verloren bin.
> Der Schmerz, der Fluch, der mich zugrund gerichtet,
> Am Ende war ja alles nur erdichtet.

Er beginnt einzusehen, daß Phantasie mit ihm ihr Possenspiel getrieben hat — und was das Leben nicht fertig bekam, das bekommt diese literarische Erkenntnis fertig: Meier bricht in Tränen aus. Der Papiermensch kommt ans Leben, bringt es zum erstenmal zu einer lebendigen, unmittelbaren Daseinsäußerung — und löst damit den Knoten. Alma nimmt ihn in Gnaden wieder auf — nur unter der Bedingung: ohne Notizbuch! Sein Realismus hat ihn bisher die Poesie vergessen lassen, die letzten Endes nicht Literatur sondern Leben ist.

Die Schwächen des Werkes liegen auf der Hand. Statt Fülle gibt es Vielheit, statt Gestaltung Konstruktion: die Idee ist witziger als ihre anschauliche Realisierung. Aber es liegt wie gesagt wie die Keimzelle der ganzen Welt Wedekinds am Beginn seines Wegs, und grade das Unfertige, typisch Schwerfällige des ersten Versuchs gibt ihm mehr von Verheißung als jedem reiferen Werk. Man spürt vor allem sehr deutlich das Hemmende der noch allzu nahen Beziehung zur Wirklichkeit: die Menschen tragen die Reste ihrer Vorbilder in der Realität, nach denen sie entworfen sind, noch deutlich fühlbar mit sich: die Überlegenheit des Schicksals über den menschlichen Willen enthüllt sich sehr amüsant an der Tatsache, daß diese antinaturalistische Komödie selbst noch an einem Restbestand von Naturalismus laboriert. Wedekind hat auch später bei den meisten seiner Gestalten an lebende Vorbilder gedacht, sie nach solchen entworfen, wie den Marquis von Keith, den Musikprofessor in der „Musik" und andere. Als er in einem Gespräch einmal gefragt wurde, wieviel Personen in seinem neuen Stück vorkämen, begann er mit einem versteckten Lächeln sie an den Fingern herzuzählen — und zwar nicht die Gestalten des Stücks mit ihren Namen, sondern der Einfachheit halber ihre Urbilder aus dem Leben mit den wirklichen Namen. Aber diese Abbilder der Wirklichkeit gingen später in seine Vision ein: er ließ ihnen nur das, was sie befähigte, Gefäß für seinen Willen zum Ausdruck zu werden. Hier in diesem Erstlingswerk hat man das Gefühl, daß die Glut nicht hingereicht hat, um alle Schlacken zu schmelzen: das Werk ist noch nicht reines Selbstporträt des Dichters, sondern eine Sammlung von Typen mit Porträtwerten — wie von den späteren Dramen nur noch die Simplizissimuspersiflage „Oaha", bei der diese Zweiheit aber zum Teil wenigstens Absicht ist.

Alle diese Einwände aber werden zuletzt belanglos, sobald man die Dichtung als das nimmt, was sie ist, als eine Ouvertüre, die ihren vollen Sinn erst bei der Rückschau von der Oper her enthüllt. Nicht nur die Namen einzelner Gestalten, wie Launhart, Brüchmann tauchen in dem späteren Werk Wedekinds von neuem auf: die ganze Fülle seiner Motive und Möglichkeiten liegt hier noch ungeordnet in barockem Nebeneinander da, aber sie liegt bereits vor — wenn auch die Konzequenzen, die sich aus ihnen ergeben mußten, noch verhüllt bleiben — sogar ihm selbst. Der Fünfundzwanzigjährige wollte die Überlegenheit und blieb bei der Komödie stehen, bog dem eigenen Ernst aus: um ihn ein Jahr später bereits mit allen Erschütterungen in einem seiner reichsten und schönsten Werke zu gestalten: im „Frühlingserwachen".

DIE TRAGÖDIEN DES GESCHLECHTS

Jede Zusammenfassung einzelner Gruppen innerhalb eines Gesamtwerks ist letzten Endes Vergewaltigung. Gerade bei Wedekind lösen sich aber einige Entwicklungslinien wie von selbst heraus, die Reihe seiner Dramen ordnet sich ohne Zwang, weil er, Konsequenzen jeweils bis zum äußersten ziehend einmal bei tragischen Auswirkungen des Lebens und ihrer Gestaltung ankommen mußte — diese Tragik dann durch intellektuelle Aufhebung in ihr Gegenteil verkehrte und zur grotesken Komödie wandelte, um schließlich über diesen Abbildern der Welt, in denen sein Selbst sich nur indirekt spiegelte, die Reihe der direkten Selbstdarstellungen als tragische Komödien aufzurichten. Den Beschluß bilden die späten Werke, in denen die drei Tendenzen zusammengeschlossen sind — zum Teil schon mit sinkender Kraft, zum Teil mit verdünnten Wiederholungen des schon einmal Umschriebenen. Die Sonderung ist natürlich nicht exakt, kann es bei einem so auf Selbstausdruck, nicht auf literarisches Kunstgewerbe gestellten Menschen wie Wedekind niemals sein: das Tragische wird von Lichtern der Komik durchblitzt, hinter den Komödien hebt Tragisches ohne Gefühl aufgedeckt sein Haupt. Die innere Ordnung der Seele Wedekinds aber bringt in Umrissen die angedeutete Ordnung in das Werk und rechtfertigt die Zerlegung, die von hier aus betrachtet letzten Endes nur ordnende Projektion einer inneren Tatsache in eine äußere Mannigfaltigkeit, nicht Willkür literarischer Determinierungsfreude ist.

Am Beginn der Reihe stehen von hier aus gesehen die Tragödien des Geschlechts, denen im wesentlichen die Arbeit der 90er Jahre gilt. Sie beginnen mit der Kindertragödie „Frühlingserwachen", steigen auf zu den beiden Luludramen „Erdgeist" und „Büchse der Pandora" — um schließlich in dem erst 1906 erschienenen „Totentanz" (oder „Tod und Teufel") die negative Krönung zu bekommen. Vom Himmel durch die Welt zur Hölle wandert das Gefühl und der Glaube daran durch diese Dramen: Wedekinds Weg in die eigenen Tiefen wie in die der Welt hat hier seine großartigste Darstellung gefunden.

„FRÜHLINGSERWACHEN"

Diese Tragödie, die vom Herbst 1890 bis Ostern 1891 entstand, ist Wedekinds dichterisch reichstes und im Gefühl schönstes Werk. Die Entwicklung von der „Jungen Welt" mit ihrer leichten Literaturatmosphäre zu diesem

dunkel leuchtenden Bilde jungen Lebens ist ungeheuer, Aufstieg und Frei=werden von allen Hemmungen des Menschlichen wie des Handwerks zu einer Hingebung im Gefühl, wie sie im Werke Wedekinds so stark nicht ein zweites Mal wiederkehrt. Und zugleich zu einer Formung des Gefühlten, von einer selbständigen Sicherheit, wie sie nur eine instinktgeführte Genialität zu treffen wußte. Es gibt abgesehen von einer Stimmungsverwandtschaft zum Sturm und Drang nur ein Vorbild, an das man vor diesen aufleuchtenden und wieder versinkenden Szenen mit ihrer drängenden Fülle des Fühlens denken kann: Georg Büchner und sein Woyzeckfragment. Das Suchende, Drängende, dumpf Ziellose unbewußten Lebens ist hier wie dort zu Visionen von einer Kraft des Mitschwingenmachens verdichtet, wie sie nur aus einem rein dichterischen Erleben der Welt und ihres dunkeln Sinnes wächst. Büchner ist vielleicht einheitlicher, seine Spannung trägt das Ganze vom ersten bis zum letzten Wort; er macht auch die Szenen noch transparent, in denen er neben die reine Gefühlsexistenz des Woyzeck die gefühlsentleerte der bürger=lichen Welt stellt. Wedekind, der das Leben unter gleichem Gegensatz sieht, ist schärfer, in sich polarer auseinandergetrieben: die Schemenwelt seiner Lehrer und Eltern hat mit der der leidenden Kinder nichts gemein. Es ist, als ob er hier aus der Welt Büchners hinübergreift in die seines Gegen=spielers Grabbe: wie mit jenem die Kraft, so hat er mit diesem den Riß gemein, der nach Hebbels Wort die Voraussetzung der Schöpfung ist. Und über beiden baut er dann in der gespenstigen Schlußszene zusammenfassend ein Stück seiner Welt, den Willen zur kalten Überlegenheit, deren Wider=sinn und Humbug er (auf dieser Stufe) zugleich noch selbst erkennt.

„Frühlingserwachen" ist die Tragödie der Pubertätsjahre. Kinderschicksale aus der Zeit, in der das erwachende Leben Schicksal wird, weil seine Dumpf=heit an den Erwachsenen keine Helfer und Führer findet, Untergang junger Seelen, in denen das Geschlecht erwacht, der Trieb, das Dunkle, von dem man nicht spricht — das sie unterwirft in Grauen und Verstrickung, weil die Unnatur der bürgerlichen Welt, die sie umgibt, dies Urproblem feige als nicht vorhanden behandelt, das Natürliche als unsittlich verwirft und die Heranwachsenden allein und hilflos dem Kampf mit der Qual und der Herrlichkeit des Lebens überläßt. Ein Mensch, selbst hindurchgegangen durch alle Wirrnis und Verstrickung der jungen Jahre, in denen Seele und Leib zum Schlachtfeld zwischen Natur und Erziehung werden, gestaltet hier am Schicksal der Jugend das Schicksal der Liebe überhaupt, wie er es sieht: dunkelleuchtendes Aufblühen in jungen Menschen, rein als naturhafter, sinn=

licher Trieb, frei von aller Wertung, wie das Erwachen des Frühlings draußen — und Untergang in Jammer, Häßlichkeit und Verbrechen, weil die falsche Weisheit der Menschen über das Natürliche den toten Begriff, das falsche Ideal und die erstickende Sittlichkeit gebreitet hat. Über den Anfängen leuchtet die warme, von Sehnsucht, bangem Ahnen und Wollen erfüllte Atmosphäre von Frühlingstagen in junger Zeit; über den Schluß breitet sich die Kälte des unbeteiligt sein wollenden Zuschauers der menschlichen Narrheit, der als einzigen Führer durch das Chaos höchstens noch den Teufel anerkennt.

„Warum hast du mir das Kleid so lang gemacht?" fragt die junge Wendla Bergmann zu Beginn ihre Mutter — und diese erwidert: „Du wirst vierzehn Jahre heute!" Das ist die einzige Antwort, die sie hat — und auf die Grundfragen des Lebens, über Zeugung, Werden und Geburt des Menschen weiß sie der Tochter auch keine bessere zu geben. Sie lehnt sie sogar trotz deren dringenden, aufrichtig sauberen Bitten ab: „Ich kann es ja nicht verantworten — Ich verdiene ja, daß man mich ins Gefängnis setzt"; und als sie sich endlich doch zu einer Aufklärung aufrafft, stottert sie: „Um ein Kind zu bekommen — muß man den Mann — mit dem man verheiratet ist . . . lieben — lieben sag' ich dir — wie man nur einen Mann lieben kann! . . . Man muß ihn lieben, Wendla, wie du in deinen Jahren noch gar nicht lieben kannst . . . Jetzt weißt Du's!" Wendla erwidert darauf nicht mit Unrecht: „Und das ist alles?" — was Frau Bergmann mit einem „So wahr mir Gott helfe" bestätigt. Die Kinder haben an den Eltern in diesem Punkte keinerlei Rückhalt — sie sind auf sich allein angewiesen, auf ihre Gespräche, auf das halbe und viertel Wissen anderer, während ihre Phantasie rastlos unwissend über Abgründe und Tiefen des lockenden Geheimnisses dahintanzt.

Schwerer noch als auf den Mädchen lastet es auf den Knaben, über denen zu allem übrigen das Schreckgespenst der Schule hockt, die in den Jahren erwachender Männlichkeit ihr Dasein mit totem Wissenskram ausfüllen, ihr Fragen an das Leben in Lernen und Arbeit ersticken sollen. Aber das Lebendige läßt sich nicht vergewaltigen, es drängt und regt sich hinter allen Kulissen, die das Schuldasein davor aufbaut, erfüllt die Gespräche wie die einsamen Stunden: der Urwille der Welt ist stärker als die Torheit der Erwachsenen. Unter der Oberfläche der Schulordnung windet sich der gequälte Trieb, führt Knaben zu Knaben, nach Wissen tastend, sucht Auswirkung in den entnervenden Heimlichkeiten der Eingeweihten, die die Furcht vor dem Strafgericht der Großen ihre Lust wie Greise an Aktbildern büßen läßt.

Das ganze mühsame Gebäude der bürgerlichen sittlichen Welt hängt über einem Chaos brodelnder Triebe, die statt zu Glück und Fruchtbarkeit zu Elend und Vernichtung führen müssen, weil eine falsche Wertung sie ihr Ziel verkennen und nicht finden läßt.

Einer unter diesen Knaben nur zeigt eine gewisse Freiheit und Überlegenheit, Melchior Gabor. Ihm fällt das Lernen leicht, und er hat das Glück, eine Mutter zu haben, die den Willen zum Verstehen junger Menschen hat, ihn in Freiheit und Selbständigkeit aufwachsen lassen will. Eine wunderliche Knabenfreundschaft verbindet ihn mit Moritz Stiefel, dem das Lernen schwer fällt und den die Angst vor seinen Eltern doch zu immer neuer Anstrengung zwingt. Melchior hilft ihm beim Arbeiten — aber das wesentliche ihrer Gespräche und Beziehungen dreht sich immer und immer um das Geheimnis der Fortpflanzung, um die Beängstigungen nächtlicher Sexualträume, um die seelischen Belastungen aus Knabenlust und Suchen nach Befreiung. Melchior, in dem schon erste junge Skepsis sitzt, verfaßt für Moritz Stiefel, dessen Gefühl sich gegen die mündliche Mitteilung der Lebensgeheimnisse wehrt, in Gesprächsform eine Aufklärungsschrift „Der Beischlaf". Sie wird sein Verhängnis — zusammen mit Wendla Bergmann. Die trifft er einmal allein im Walde: sie lagern im Grase, plaudern, reden über alles mögliche, über Konfirmation und Eltern, daß Martha Bessel immer von ihren Eltern geschlagen wird; Wendla sagt, sie sei noch nie geschlagen worden — und auf einmal steigt die gefährliche Welle um sie auf. Sie bittet ihn ganz harmlos, ihm eine Gerte hinhaltend: „Willst du mich nicht einmal damit schlagen?" Er sträubt sich — sie bittet weiter: schließlich tut er es. Sie lacht: „Du streichelst mich ja — du streichelst mich" — er soll sie an die Beine schlagen — bis er auf einmal losbricht: „Wart, Hexe, ich will dir den Satan austreiben" — und nun mit den Fäusten dreinschlägt, sodaß sie in fürchterliches Geschrei ausbricht und davonläuft. Seine Spannung löst sich in Tränen — er stürzt, aus tiefster Seele aufschluchzend, in den Wald hinweg: die Gefahr ist noch einmal in halber Lächerlichkeit davongeweht.

Die zweite Begegnung läßt dann kommen, was kommen mußte. Wendla findet ihn auf dem Heuboden, will ihn hinausholen, wo ein Gewitter droht — und er nimmt sie. Sie wehrt sich angstvoll gegen seine Küsse, eingedenk der mütterlichen Worte, daß man ein Kind bekommt, wenn man liebt: „Nicht küssen, Melchior! Nicht küssen — man liebt sich — wenn man küßt." Er tröstet sie: „Glaub mir, es gibt keine Liebe!" — und beide versinken: der Frühling nimmt sich sein Recht. Unter all den Gequälten aber

wandelt jetzt plötzlich eine Selige — ein Kind, das nichts von Liebe weiß, nur seinen Trieben gefolgt, aus dem Körperlichen heraus Weib geworden ist — und über dem auf einmal die ganze Herrlichkeit der Welt in Gefühl und Sicherheit aufgeblüht ist. Sie steht am nächsten Morgen im Garten im Morgensonnenglanz und spricht vor sich hin: „Warum hast du dich aus der Stube geschlichen? — Veilchen suchen! — Weil mich die Mutter lächeln sieht. — Warum bringst du die Lippen nicht mehr zusammen? — Ich weiß nicht — Ich weiß es ja nicht, ich finde nicht Worte . . . Der Weg ist wie ein Peluchteppich — kein Steinchen, kein Dorn. — Meine Füße berühren den Boden nicht . . . Oh, wie ich die Nacht geschlummert habe! — Hier standen sie. — Mir wird ernsthaft wie einer Nonne beim Abendmahl. — Süße Veilchen! — Ruhig Mütterchen. Ich will mein Bußgewand anziehen. — Ach Gott, wenn jemand käme, dem ich um den Hals fallen und erzählen könnte."

Das ist die ganze Szene: aber des jungen Wedekind Glaube an die Erlösung durch die Sinne, an die Schönheit und Herrlichkeit des Lebens nur von ihnen aus, hat niemals einen schöneren Ausdruck gefunden. Über diesen wenigen Sätzen strahlt einmal der Glaube seines Lebens — aus einem Werk, das ihn im übrigen schon versunken zeigt. Hier leuchtet einmal etwas von der Gnade auf, die nicht über ihm war: die Kurve seines fühlenden Lebens hat an dieser Stelle — vielleicht — ihren Höhepunkt gehabt. Es gibt vieles, das stärker, tiefer, diabolischer ist im Werke Wedekinds: es gibt, abgesehen vielleicht von der einen späten Szene in der „Franziska", keine zweite bei ihm, in der das Leben noch einmal so positiv aufgefaßt würde. Hier ist etwas ‹im Gefühl› über ihn selbst hinausgewachsen.

Damit aber beginnt zugleich die Katastrophenfolge. Moritz Stiefel ist trotz allen Fleißes zurückversetzt worden. In seiner Verzweiflung wendet er sich an Melchiors Mutter mit der Bitte, ihm Geld zur Fahrt nach Amerika zu geben. Frau Gabor schreibt ihm einen guten, verständigen Brief: von den Qualen, die der junge Mensch durchlebt, ahnt sie nichts. Und Moritz Stiefel geht hin und erschießt sich, schleicht sich aus dem Leben, noch bevor er es begonnen hat. Er fühlt den Widersinn: „Es hat etwas Beschämendes, Mensch gewesen zu sein, ohne das Menschliche kennengelernt zu haben." Im letzten Augenblick, als er am Flußufer umherirrt, kommt ihm das Leben noch einmal entgegen: Ilse, ein junges Mädel, das auf den Weg Lulus geraten ist, ein Freudenmädchen, das die „Freuden" schon hinter sich hat. Sie sprechen: Ilse erzählt ihre eindeutigen Erlebnisse, Moritz lauscht diesen Erfüllungen seiner Sehnsucht — es kostete ihn ein Wort, bei Ilse alles zu

finden, was er ersehnt, und Erlösung und Rettung seines Daseins dazu. Er spricht es, geschwächt durch Schule, Erziehung, Scheu nicht aus und läßt sie gehen — „dieses Glückskind, dieses Sonnenkind, dieses Freudenmädchen auf meinem Jammerweg." Ilse zieht weiter, um Lulu zu werden; Moritz Stiefel geht ins Ufergebüsch und erschießt sich. Über seinen Sarg tönen die toten Phrasen der Erwachsenen und der Lehrer, die gefühllose Neugier der Mitschüler — und nur die beiden Mädchen, Ilse und Martha, die Geschlagene, kommen, als alles fort ist und legen ihm Blumen aufs Grab. „Wir bringen neue — immer neue und neue — es soll eine Pracht werden! Eine Pracht!" Was der Lebende nicht mehr bekommen sollte, bekommt der Tote, für den es zu spät ist.

In Moritz Stiefels Nachlaß aber findet man das Manuskript Melchior Gabors — und nun zieht sich auch über ihm das Gericht zusammen. Die Konferenz relegiert ihn — und Vater Gabor will ihn in eine Korrektionsanstalt stecken. Die Mutter setzt sich zur Wehr, verteidigt den Jungen. „Wer das schreiben kann, was Melchior schreibt," sagt der Vater, „der muß im innersten Kern seines Wesens angefault sein." — „Ist's denn nicht der eklatanteste Beweis für seine Harmlosigkeit, für seine Dummheit, für seine kindliche Unberührtheit," erwidert die Mutter, „daß er so etwas schreiben kann!" Sie verteidigt ihn mit Wärme und fortgeschrittenem Gefühl — bis Herr Gabor einen Brief Melchiors aus der Tasche zieht, den er an Wendla Bergmann geschrieben hat, worin er sich Selbstvorwürfe macht über das, was zwischen ihnen vorgefallen ist. Er ist Frau Bergmann in die Hände gefallen, die ihn dem Vater übermittelt hat. Frau Gabor glaubt zuerst an Fälschung: aber es ist Melchiors Schrift — und nun ist sie die erste, die schreit: In die Korrektionsanstalt! Die Theorie verteidigte sie aufgeklärt und fortschrittlich: sobald das Leben einsetzt, versagt sie und wird bürgerlicher und enger als der Mann. Melchior kommt tatsächlich in die Korrektionsanstalt, erlebt die Scheußlichkeiten, in die sich hier die eingesperrte Sehnsucht der Knaben wandelt — und bricht aus. In einer Novembernacht entflieht er, über die Kirchhofsmauer kletternd: ein Kreuz an der Mauer stampft er nieder: an einem anderen bricht er zusammen. Der Mond beleuchtet die Inschrift: „Hier ruht in Gott Wendla Bergmann . . . gestorben an der Bleichsucht den 27. Oktober 1892." Er klagt sich an, ihr Mörder zu sein, will in Verzweiflung davonstürzen: da kommt über die Gräber Moritz Stiefel einhergestampft, seinen Kopf unter dem Arm, um ihn zu begrüßen — und zu sich hinunterzuziehen.

Und nun beginnt ein infernalischer Dialog zwischen den beiden. Die Schranken der indirekten Gestaltung fallen: der Dichter ergreift selbst das Wort. Über der leidenden Welt der suchenden Triebe und der toten Bürgerlichkeit wächst ein Selbstbekenntnis des Betrachters auf — der beiden Seelen, die in ihm wohnen. Der tote Moritz Stiefel umschreibt die eine — die Zuschauersehnsucht unbeteiligten Betrachtens, das Ideal toten Lebens über dem Wirrsal der lebendigen Kreaturen: „Wir wissen, daß alles Dummheit ist, was die Menschen tun und erstreben, und lachen darüber . . . Über Jammer und Jubel sind wir gleich unermeßlich erhaben . . . Die Lebenden verachten wir unsagbar, kaum daß wir sie bemitleiden . . . Unsere unnahbare Erhabenheit ist tatsächlich der einzige Gesichtspunkt, unter dem der Quark sich verdauen läßt . . . Wir ignorieren die Maske des Komödianten und sehen den Dichter im Dunkeln die Maske vornehmen. Wir beobachten Verliebte und sehen sie voreinander erröten, ahnend, daß sie betrogene Betrüger sind . . . Gott und den Teufel sehen wir sich voreinander blamieren und hegen in uns das durch nichts zu erschütternde Bewußtsein, daß beide betrunken sind."

Wedekinds Wille zur Überlegenheit, zur sachlichen Betrachtung der entgötterten Welt, zu unbeteiligt fühllosem Außenstehen ist hier formuliert — noch als ein Ideal der Totenwelt: zur Auswirkung kommt es erst im weiteren Verlauf der Entwicklung. Hier schiebt sich noch der Gegenspieler ein: der vermummte Herr, dem das ganze Werk gewidmet ist. Melchior will gerade Moritz Stiefel die Hand reichen, da tritt er dazwischen. Er weist das Gespenst zurück: zersetzt den Humbug seiner Prahlerei mit Erhabenheit und macht Melchior den Vorschlag, sich ihm anzuvertrauen. „Ich erschließe dir die Welt. Deine momentane Fassungslosigkeit entspringt deiner miserablen Lage. Mit einem warmen Essen im Leib spottest du ihrer." Er zerstreut seine Gewissensbisse um Wendla: „So viel kann ich dir sagen, daß die Kleine vorzüglich geboren hätte. Sie war musterhaft gebaut. Sie ist lediglich den Abortivmitteln der Mutter Schmidtin erlegen" (die Frau Bergmann zu Rat gezogen hatte). Melchior zögert, prüft den Herrn auf Bildung. Er fragt ihn über Moral, und der gibt die erste der vielfachen Wedekindschen Definitionen dieses Begriffs: „Unter Moral verstehe ich das reelle Produkt zweier imaginärer Größen. Die imaginären Größen sind Sollen und Wollen. Das Produkt heißt Moral und läßt sich in seiner Realität nicht leugnen." Moritz Stiefel versucht Einwände, stellt fest, daß der Unterschied zwischen ihm und Melchior nicht so zwingend sei, daß der vermummte Herr nicht auch ihm zufällig hätte begegnen dürfen, als er damals, das Pistol in der Tasche,

durch die Erlenpflanzungen trabte. Der vermummte Herr lächelt: „Erinnern Sie sich meiner denn nicht? Sie standen doch wahrlich auch im letzten Augenblick noch zwischen Tod und Leben." Und er bleibt Sieger: Melchior nimmt Abschied von dem Toten und folgt dem Lebendigen, während Moritz Stiefel sein Kreuz wieder aufrichtet, das Melchior zerstampft hat — „und wenn alles in Ordnung, leg ich mich wieder auf den Rücken, wärme mich an der Verwesung und lächle."

Wer der vermummte Herr ist? Das Leben, das Moritz Stiefel in Ilses Gestalt noch einmal begegnete und lockte — der Teufel, der verkleidete Dichter selbst? Mag er bedeuten, was er will: er faßt den Sinn des Ganzen jedenfalls noch einmal bejahend zusammen: die Deutung mag jeder nach seiner metaphysischen Grundstellung selbst vornehmen. Er verhindert den üblichen Tragödienschluß; Melchior darf seine „Schuld" nicht durch den Tod „büßen" — er soll leben, das Dasein trotz allem auf sich nehmen, denn selbst die Toten nehmen die Lebenden nicht tragisch, sondern nur erheiternd, „weil sie als Lebende tatsächlich nicht zu bemitleiden sind". Die Überlegenheit, die Moritz Stiefel posiert und predigt, soll nach seinem Willen gelebt werden: das Leben, dessen Irrsal und Grauen die Tragödie enthüllt hat, wird am Ende aus einer harten Männlichkeit heraus mit all seinen Schrecken bejaht, weil es eben Leben, Dasein, Atmen ist. Die gespenstige Schlußszene, die anfangs etwas vom romantischen Grauen der Nachtwachen des Bonaventura hat, klingt mit einem unsentimental sachlichen und darum doppelt starken Bekenntnis zu dieser Welt und dem Leben darauf aus.

Mit einer unheimlichen suggestiven Kraft hat Wedekind dieses Spiegelbild des Lebens hingestellt. Lange vor allem Expressionismus sind hier Szenen geballt, die ohne Kunstrücksichten reiner Ausdruck gelebten Lebens geworden sind, von einer quellenden Fülle triebhaften Gefühls umstrahlt, wie sie nach ihm keiner wieder zu geben wußte. Die ganze Wärme des Lebens leuchtet um diese jungen Menschen, wie sie bei dem späteren Wedekind nie wiederkehrt: Szenen wie der schon erwähnte Monolog der Wendla oder das Blumenbringen der Mädchen bei Moritz Stiefels Begräbnis sind von einer gefühlten Schönheit, die ihm die Gnade nur dies eine Mal geschenkt hat. Ein wunderschöner menschlicher Ernst leuchtet darüber: das Skurrile, die Kälte, die die „Schmelztropfen des Gefühls" sofort wie in Eiswasser aufzufangen liebt, hat sich in die Lehrerszenen und das Begräbnis zurückgezogen, die wie spitzig scharfe Zeichnungen neben der Farbigkeit der Kinderszenen stehen. Die

Groteske hat sich hier vom Gefühlten gesondert, die Not der Kinder verschont und sich an die Torheit der Großen gehalten. Hier setzt die mitleidlose Persiflage ein: am bittersten da, wo angebliche Liebe die Kinder zerstört, wie bei Melchior und Wendla. Ein indirektes Gefühl steht auch hinter ihnen noch: ein Kläger spricht und ein Fordernder. Denn hier hat er den Glauben noch, ein Wissen um die Schönheit auch der Liebe, wie er sie versteht. Es leuchtet über den Gestalten und ihrem Erleben: er sieht wohl, was die Menschen daraus machen, sieht das Versinken, das Häßlich-Werden — aber er hält das Gefühl noch fest. Nur aus ihm konnte er die bannende Atmosphäre schaffen, die das Ganze umspielt: er fühlte noch mit, was er gestaltete, war eigener Jugend noch nahe genug, um aus ihren Erfahrungen und Erlebnissen mit letzter Aufrichtigkeit diese Bilder zu formen. Aus tiefstem Wissen um Lust und Leid junger Jahre schrieb er diese Szenen — mit einem Mut des Selbstbekennens, der zur Ehrfurcht zwingt. Man braucht nur einmal die immer noch durch literarische Haltung behinderte Diktion der „Jungen Welt" mit der rein unmittelbaren Aufzeichnung hier zu vergleichen, um das Maß von Freiheit und Mut zum Sichselbsteinsetzen zu erkennen, das Wedekind hier aufgebracht hat.

Formal steht das Werk in seiner Entstehungszeit ebenso allein. Die drei Akte sind in eine lose Szenenfolge aufgelöst, wie sie später der alternde Strindberg und nach ihm eine ganze Reihe Jüngerer aufgenommen haben: als nächstes Vorbild bliebe wie gesagt Georg Büchner; darüber hinaus weisen Form wie Geist der Dichtung auf den Sturm und Drang noch mehr als auf die Romantik. Keine Vorgeschichte, keine Verknotung von Wollen und Gegenwollen: aus dem Schicksal Mensch zu sein unter Wesen, die es nicht mehr sind, wächst die Katastrophe. Nichts von den Mechanikerverzahnungen Ibsens, nichts von Abmalen der Realität, von seelischen Problemen wie bei Hauptmann: Gefühl, das aus den Urgründen des menschlichen Daseins wächst, wird verdichtet, in knappen, bewußt kunstlosen, wesentlichen Worten zu einer Lebensstimmung geformt, aus der sich Verstrickungen und Konsequenzen ergeben: sie führen zu Explosionen, Zusammenstößen mit der toten Ordnung der Welt — das Leben zerbricht. Die Tragik wächst nicht aus einem metaphysischen Grenzenüberschreiten, sondern aus unmetaphysischem Grenzenziehen der Menschen: die Natur rennt sich an toter Sitte den Schädel ein. Die dramatische Stimmung, die das Ganze stark erfüllt, ergibt sich nicht aus der tragischen Lösung eines von vornherein gewissermaßen mit ziehender Kraft an das Ende projizierten Konflikts, sondern aus der Stim-

mungskraft der Triebe, um die es geht. Sie erfüllen das Werk mit der drängenden sehnenden Fülle eines Frühlingstages: aus dem Gefühl, das Held und Thema ist, wächst das Dramatische, nicht aus künstlich konstruierten Problemen und Konflikten, die ihre Lösung aus ethischen Regionen empfangen, statt aus natürlichen.

Ist das Werk ein Tendenzdrama? Etwa in dem Sinne: Eltern, klärt eure Kinder auf! Ich glaube kaum. Es kann so wirken, und niemand wird diese Wirkung mehr begrüßt haben als der heimliche Moralist Wedekind. Es ist aber in der Absicht nur eine Gestaltung seines Weltbilds, im Spiegel junger Menschheit, der der Dichter damals selbst zeitlich noch nahe stand — zugleich eine Klage um den Untergang des eigenen Glaubens an die Schönheit des Lebens und der Liebe. Melchior Gabor ist ein wenig Frank Wedekind selber, wenn auch in diskreter Verkleidung. Und das Frühlingserwachen, das hier in Häßlichkeit und Tod versinkt, ist ein Abglanz der eigenen Gläubigkeit, die in der Kälte des Zuschauens und der harten Sachlichkeit des Lebens unterging. Es ist Wedekinds Abstieg in die Tiefe, der hier gestaltet ist, noch mit ferner Klage und Anklage gegen die Welt, aber schon mit der Vorahnung jener Sachlichkeit, die in den nächsten Dramen, dem „Erdgeist" und der „Büchse der Pandora", ans Werk geht, wo der hier noch Leidende nur noch feststellt und ausspricht, und die Liebe nichts mehr von Glanz und Schönheit des Morgens hat wie hier, sondern nur noch sachlich konstatierte Vernichtung geworden ist, Lust, die zum Untergang reißt.

DIE LULUTRAGÖDIEN

Die beiden Lulutragödien, „Erdgeist" und „Die Büchse der Pandora" sind in dem Jahrzehnt von 1890 bis 1900 etwa entstanden. Der „Erdgeist" erschien 1895 (die Gesamtausgabe gibt die Jahreszahl 1893 an), an der „Büchse der Pandora" hat Wedekind nach seinen Angaben von 1892 bis 1901 gearbeitet. Zwischen diesen Dramen und der Kindertragödie liegt die Zeit seiner Tätigkeit bei Gretor, liegt der Pariser Aufenthalt mit seinen Einblicken und Erfahrungen, und liegt eine entscheidende innere Wendung Frank Wedekinds. „Frühlingserwachen" erwuchs rein aus dem eigenen Erlebnis, ist verdichtetes Gefühl in Bildern und Dialog: über dem Erdgeist schwebt bereits die Erfahrung, das Wissen um die Welt. Dieser Dichter, der rein aus sich heraus in jenem Frühwerk sein Weltgefühl zu einem Zeit- und Lebensbild zusammengefaßt hatte, ist inzwischen durch

die Welt zur Hölle, der eigenen wie der äußeren hinabgestiegen. Er hat das Leben in seinen unbürgerlichsten Formen kennengelernt, da wo die Leidenschaften nackt einherrasen und kein konventionsbedingtes Gefühl mehr den Schrei der Triebe hemmt: er hat sich selber in diesem Leben versinken lassen, den Rest von kindlichem Gefühle abgestreift, der in der Kindertragödie noch mitschwang — und gestaltet nun rein aus, man möchte sagen, gefühllos gewordenem Erleben heraus. Er verdichtet nicht mehr nur das eigene Erlebnis, das eigene Verhältnis zur Welt: sein Expressionismus hat gewissermaßen eine Wendung zum Objektiven durchgemacht; die Welt reizt ihn ebenso sehr wie die kalt betrachtete eigene Glut. Er nimmt den Kampf gegen die Literatur der Zeitgenossen sozusagen auf ihrem eigenen Boden auf, indem er ihrer blassen Wirklichkeit die seinige entgegenbaut, neben die Welt ihrer vermittelten Gefühle sein Reich des blutig unmittelbaren, neben die Haustiere der Ibsen und Hauptmann seine wilden Tiere stellt: aber er verläßt genau genommen dazu etwas seinen rein persönlichen Boden, geht ins Sachliche. Er tut es freilich aus Notwendigkeit, aus dem Wissen, daß er die innere Kraft der Empfindung, die zu dem Wirken rein aus der eigenen Welt heraus Voraussetzung ist, im Sammeln der Erfahrung, der äußeren wie der inneren, selbst geschwächt und zersetzt hat. Er konnte das eine nur gewinnen auf Kosten des anderen — wenn es auch wohl für ihn keinen anderen Weg zu sich und zu Gott gab. Er spricht es selbst einmal offen aus, durch den Mund Alwa Schöns, in dem er ein verschleiertes Abbild seines Literatendaseins (aber nur dieses) unter seine Menschen gestellt hat: „Ich suchte mit klarstem Zielbewußtsein den Verkehr mit Menschen, die nie in ihrem Leben ein Buch gelesen haben. Ich klammerte mich mit aller Selbstverleugnung und Begeisterung an diese Elemente, um zu den höchsten Höhen dichterischen Ruhmes emporgetragen zu werden. Die Rechnung war falsch. Ich bin der Märtyrer meines Berufs." Die Rechnung war auch falsch, aber die Wendung ergab sich schicksalsmäßig. Wedekinds Wille zur Überlegenheit, zur isoliert bewußten Beherrschung und sein Wille zum Triebhaften konnten nur auf diesem Weg über die Welt zum Ausgleich kommen. In sich selbst vernichtete er mit einer seltsamen Freude am Zerstören, was noch an Glauben in ihm war; dort fand er schließlich nichts mehr von Gefühl, was in Visionen verdichtet werden konnte: so ging er den Trieb in der Welt suchen, nachdem er sich selbst in eben dieser Welt zur Kälte des unbeteiligten Zuschauers hinauf- oder hinabgelebt hatte. Er stand und wartete, bis die Seelen die letzten Hüllen abstreiften im Licht der

Blitzschläge des Schicksals — und formte, ihr Gebaren aus dem Wissen um die eignen Triebe, nicht mehr aus ihrem lebendigen Fühlen deutend, mit kalter Glut das Chaos seiner Spukwelt, dem sinkenden Jahrhundert, dem entgötterten Geist der ganzen Epoche mit kalter Gelassenheit einen Spiegel vorhaltend. Er sank und stieg, als Mensch wie als Künstler: im „Erdgeist" für einen Augenblick einen Ausgleich findend, der etwas Heroisches hat, in der „Büchse der Pandora" schon mit nachlassender Kraft, mehr bekennender Mensch als gnadenloser Betrachter.

Heldin der beiden Dramen ist, obwohl Wedekind selbst das für die Büchse der Pandora bestritten hat, Lulu, das Weib, um das der grotesk höllische Tanz alles Männlichen geht. Sie ist das Weib in Urform, schön wie die Welt am ersten Schöpfungstag mit einem Lächeln auf den Lippen und dem Nichts im Herzen. Sie ist die unbeseelte Kreatur, von der der Prolog spricht, unschuldig, weil sie gar kein Gefühl für Sünde hat, bedenkenlos, reiner Trieb — aber nicht rein. Niemand weiß, wo sie herstammt, sie hat nicht Vater, nicht Mutter; irgendwo hat sie jemand aufgelesen, erziehen lassen — und nun geht sie lächelnd, immer neue Opfer fordernd, in rastloser Gier durch die Welt, die hinter ihr herrast.

„Kannst du die Wahrheit sagen", schreit jemand sie an, als ihr erster Mann mit einem Schlaganfall zusammengebrochen ist.

„Ich weiß es nicht", lautet die Antwort.

„Glaubst du an einen Schöpfer?"

„Ich weiß es nicht."

„Kannst du bei etwas schwören?"

„Ich weiß es nicht. Lassen Sie mich. Sie sind verrückt."

„Woran glaubst du denn?"

„Ich weiß es nicht."

„Hast du denn keine Seele?"

„Ich weiß es nicht."

„Hast du schon einmal geliebt —?"

„Ich weiß es nicht."

Lulu ist ein Schicksal; ein Verhängnis, ein Prinzip — kein Mensch, nur Weib. Jeder nennt sie anders, der eine Nelli, der andere Eva, der dritte Mignon — und glaubt sie damit nach seinem Bilde zu formem. Sie ist letzte Wirklichkeit — und unwirklich zugleich, geformt von der Phantasie derer, die mit ihr leben. Jeder sieht etwas anderes in ihr, deutet sie nach

seiner Sehnsucht; sie bleibt, was sie ist, Trieb, der nichts will als Befriedigung. Sie kommt aus der Tiefe, ist als Kind schon durch allen Schmutz und alles Grauen hindurchgegangen (die kleine Ilse des Frühlingserwachens wirkt wie eine flüchtige Vorstudie zu ihr). Sie hat kein Schicksal, bleibt von allem unberührt; aber sie wird jedem zum Schicksal, der in ihren Bereich kommt und mehr vom Leben fordert als Trieb. Inhalt der einen Tragödie ist Lulus siegender Aufstieg über die Leichen der Männer, die ihr verfielen — der der anderen ihr Sinken und Niedergang bis zum grauenhaften Ende. Es sind Tragödien der Lust, die vernichtend durch das Dasein schreitet, — weil sie ihre letzte Erfüllung nur in Selbstvernichtung finden kann. Wedekind fand ein schauerliches Symbol dafür: Lulu endet unter den Händen des Lustmörders, von dem sie selbst wie von etwas Ersehntem geträumt hat.

Im ersten Akt des ‚Erdgeists' ist Lulu die Gattin des alten Medizinalrats Dr. Goll. Er lehrt sie tanzen und hält sie scharf, aus Alter und bösartiger Erfahrung wissend. Er läßt sie bei einem jungen Maler, Schwarz, als Pierrot malen, in einem verführerischen weißen Kostüm, während er selbst dabei sitzt und sie bewacht. Bei demselben Maler läßt Dr. Schoen, Chefredakteur und Besitzer eines großen Blattes, der Lulu einst entdeckt, lange besessen und dann an Goll verheiratet hat, das Bild seiner Braut malen. Während er mit Schwarz sich unterhält, kommt Lulu mit Goll, kleidet sich um, nimmt ihre Stellung ein; der Maler wird von ihr wie von den beiden Männern nicht wie ein Mann, sondern wie etwas Unpersönliches, ein Neutrum behandelt. Obwohl er ihr, ebenso wie die anderen, bereits verfallen ist. Und als Alwa, der Sohn Dr. Schoens, die beiden Männer in eine Probe seiner neuen Tanzpantomime abholt, bricht das Verhängnis aus. Der Maler verliert seine Beherrschung, beginnt eine wilde Jagd durch das Atelier hinter Lulu her. Über die Ottomane, die Trittleiter hinauf und hinab, zwischen umstürzenden Staffeleien: bis Lulu das Rennen aufgibt, auf die Ottomane sinkt, und dem Maler ruhig ihre Hand überläßt, die er, nachdem er vorsichtshalber die Türe abgeriegelt hat, mit Küssen bedeckt. Er erklärt ihr seine Liebe, fragt, redet, bekennt, aus völlig anderen Regionen des Gefühls heraus, wie Lulu, — als auf einmal von draußen Goll gegen die Tür poltert, der voll eifersüchtiger Ahnung früher zurückgekommen ist. Da Schwarz nicht öffnet, tritt Goll die Tür ein, stürzt mit blutunterlaufenen Augen mit erhobenem Stock ins Atelier: „Ihr Hunde — Ihr! —" und fällt vom Schlage getroffen vornüber auf die Diele. Schwarz eilt, jemand zum Arzt zu schicken:

Lulu traut dem Alten nicht. Sie lockt ihn, als ob er nur Scherz macht: „Bussi" — nähert sich ihm vorsichtig, bis sie erkennt, daß er wirklich tot ist. Schwarz kommt zurück — und an der Leiche des Alten steigt, in einem höllischen Dialog, dessen Beschluß die oben zitierte Stelle mit dem immer wiederkehrenden: Ich weiß es nicht, bildet, die erste dämmernde Ahnung der Verstrickung des Verhängnisses in ihm auf. Er fleht zum Himmel, um die Kraft und die seelische Freiheit, nur ein klein wenig glücklich zu sein — „um ihretwillen, einzig um ihretwillen," — da kommt Lulu, umgekleidet aus dem Schlafzimmer und hebt den linken Arm: „Würden Sie mich hier zuhaken. Meine Hand zittert." Man denkt an die Szene der „Jungen Welt", wo plötzlich, in das ernsthafte Gespräch zwischen Anna und Marguerite über Ricardas Liebe das Kind auf Marguerites Arm „A=A" sagt — und Marguerite mit einem sachlichen „Ja, ich komme!" von dannen geht. Hier wird der Tod selbst schon in die Grotesken des Lebens hineingezogen.

Zweiter Akt: Lulu, Golls reiche Erbin, ist die Gattin des Malers geworden. Dr. Schoen hat sie mit ihm verheiratet, und den Mann mit Hilfe seines Blattes gemacht. Schwarz ist glücklich: man kauft seine Bilder, er ist berühmt, anerkannt — und liebt Lulu, naiv, traditionell: der unbürgerliche Mensch, der Künstler, ist der einzige, der in dieser bürgerlichen Gesellschaft die Gefühle hat, die die Konvention vorschreibt — und die sonst niemand dort empfindet. Er sagt zu Lulu: „Mir ist täglich, als sähe ich dich zum allerersten Mal;" sie erwidert aufrichtig: „Du bist schrecklich." Er stellt fest: „Ich habe nichts mehr, seit ich dich habe —" und ist ärgerlich, als der Dialog durch ein Läuten vom Korridor her gestört wird. Er nimmt den Besucher für einen Bettler und geht ins Atelier: als er fort ist, läßt Lulu den Gast doch herein. Es ist Schigolch, von dem man nicht weiß, wer er eigentlich ist: Lulus Vater, ihr erster Beschützer, Zuhälter, — ein Gespenst eines Menschen, alt, ausgebrannt, heruntergekommen, eine Gestalt aus einem Angsttraum; schon der Name wirkt wie geträumt. Er ist Lulus Freund — „mit seinem besseren Ich schon verklärt," aber er hat noch das Verständnis für diese Welt. Er nimmt auch Geld von ihr; aber zugleich besteht irgendeine Beziehung, sozusagen eine uneigennützige, zwischen ihm und ihr: in der höchsten Not flüchtet Lulu später zu ihm, — er ist der einzige, bei dem sie, wenn sie es braucht, einen erfrorenen Trost findet. Auch jetzt klagt sie: sie fühlt sich elend in dieser Atmosphäre bürgerlichen Glücks, als Tier behandelt — weil Schwarz sie nicht nur als Weib nimmt, sondern vor sich zu überhöhen versucht, was ihr Instinkt als Erniedrigung faßt.

Als Schigolch geht, kommt Dr. Schoen. Er hat sich endlich verlobt und ist jetzt entschlossen, seine immer noch dauernden Beziehungen zu Lulu zu lösen. Lulu aber bleibt verständnislos: sie will nicht. Schoen weist sie auf ihren Mann: „Er ist ein Kindergemüt." Da protestiert sie: „Er ist kein Kindergemüt, er ist banal. Er sieht mich nicht und sich nicht. Er ist blind, blind, blind . . . Öffnen Sie ihm die Augen. Verführen Sie ihn . . . Ich fühle mich so blamiert . . . Und dann das schlimmste von allem: Er liebt mich." Schoen stimmt zu: „Das ist freilich fatal. Das ist eine unüberbrückbare Kluft. —" Trotzdem fordert er nochmals seine Freiheit von Lulu: sie bleibt aber bei der Weigerung: „Wenn ich einem Menschen auf dieser Welt angehöre, gehöre ich Ihnen." Schoen kämpft dagegen an: „Wenn du mir verpflichtet bist, dann wirf dich mir nicht zum drittenmal in den Weg." Der Mann, der mit allem fertig wird, weil er kein Gewissen und keine Bedenken mehr hat, trifft hier auf den Stärkeren, so sehr er sich windet. Im Bilde des Prologs: die Schlange ist stärker als der Tiger.

In dieses Gespräch fällt Schwarz: und Schoen sieht sich nun vor der Aufgabe, ihn aufzuklären. Er verweist ihn auf seine Stellung, den Ruhm, die halbe Million — und enthüllt auf der anderen Seite andeutend Lulus Vergangenheit, von der der Mann keine Ahnung hat. Er zerbricht ihm, mit Vorsicht, seine Welt und ihre Fundamente, und Schwarz geht ins Schlafzimmer und schneidet sich mit dem Rasiermesser die Kehle durch. Was Dr. Schoen tat, nicht um Skandal zu machen, sondern um vor dem Skandal zu retten, führt gerade dazu: statt von Lulu loszukommen, verstrickt er sich noch mehr. Aber noch gibt er den Kampf nicht auf: er behält den Kopf oben, dirigiert Arzt, Polizei, Presse: der Gewaltmensch ist noch nicht gebrochen. Alwa, der ebenfalls in die Katastrophe kommt, spricht den wahren Grund des Selbstmords aus: „Er hatte, was wir nicht haben". — Sein Vater weist ihn empört zurück: „Er hatte kein moralisches Gewissen". Er glaubt das sogar, und als die Nachricht, die Alwa brachte: In Paris ist Revolution ausgebrochen, ihm plötzlich zum Bewußtsein kommt, da ist er noch einmal Herr: er erträgt es sogar, daß Lulu mit ihrem Taschentuch das Blut ihres Gatten von seiner Hand wischt. Als der Reporter kommt, diktiert er ihm gelassen den Bericht. „Schreiben Sie: Verfolgungswahn . . ."

Aber dieser Aufschub währt nicht lang: die Aufführung von Alwas Ballett bringt die Entscheidung. Lulu tanzt die Hauptrolle und zieht zugleich den Verfasser, mit dem sie groß geworden, immer näher zu sich heran. Alwa stellt fest: Über die ließe sich freilich ein interessantes Stück schreiben —

und wird für Momente zu einer Selbstskizze Wedekinds: er entwirft einen Umriß des Stücks, das sich bereits da oben auf der Szene abspielt: „Erster Akt: Dr. Goll — Zweiter Akt: Walther Schwarz. Dritter Akt? — Sollte es wirklich so fortgehen?" Die Selbstspiegelung der Romantik feiert in dem Hexensabbath der verzerrten Gefühle eine wunderliche Auferstehung, die wieder an Christian Grabbe denken läßt. Unterdessen aber tanzt Lulu, lediglich um einem, den sie unten im Parkett weiß, den letzten Funken Verstand zum Kopf hinauszutanzen — Dr. Schoen nämlich, der der Aufführung beiwohnt. Und sie erreicht ihr Ziel. Als sie ihn plötzlich mit seiner Braut im Theater erblickt, bekommt sie angeblich einen Ohnmachtsanfall und will nicht weiter tanzen. Dr. Schoen kommt, um sie zum Weiterspielen zu zwingen: und nun entwickelt sich der Endkampf. Er beschimpft sie, schon um einen Grad zu heftig, als daß man seine Überlegenheit noch glaubte: aber als sie nur andeutet, daß sie fort will, protestiert er — und hat von dem Augenblick an verloren. Sie spürt seine Hörigkeit, fragt höhnisch triumphierend: „Ist das Ihre Energie?" Sie weiß, daß er nicht von ihr loskommt, zu dem „Kind", der Braut, an die er sich klammern möchte — und sie zerbricht den letzten Rest seines Willens. Jetzt diktiert sie — und zwar den Absagebrief an seine Braut. Das Weib bleibt Siegerin, Dr. Schoen schreibt, was sie will und stöhnt nur am Schluß in sich zusammenbrechend: „Jetzt — kommt die — Hinrichtung. . . ."

Die bringt der letzte Akt. Lulu ist Frau Dr. Schoen; ihr Lebenswandel aber ist der gleiche geblieben, noch irrsinniger geworden. Schoens Haus ist das reine Bordell: wahllos nimmt sie, was ihr in den Weg kommt. Kaum dreht er den Rücken, so tauchen überall Männer auf, Schigolch, das Gespenst, Rodrigo Quast, der Atleth, Kinder wie der Gymnasiast Hugenberg, lesbische Frauen wie die Gräfin Geschwitz — Alwa Schoen, des Mannes eigener Sohn; ja selbst die Diener gieren nach ihr. Hinter jedem Vorhang, jeder Türe lauert die Geilheit versteckt — bis Schoen schließlich ein Ende macht. Mit dem Revolver in der Hand tritt er vor Lulu hin: „Du Kreatur, die mich durch den Straßenkot zum Martertode schleifst! Du Würgengel! Du unabwendbares Verhängnis! Mörder werden oder im Schmutz ertrinken; mich einschiffen wie ein entlassener Sträfling, oder mich über dem Morast aufhängen. Weg mit dir, sonst schlägt es mir morgen über den Kopf und mein Sohn schwimmt in seinem Blute! Ich will mich heilen. Begreifst du mich?" Er drängt ihr den Revolver auf, sie soll sich erschießen. Lulu weigert sich, er will sie zwingen; in diesem Augenblick stürzt unter dem

Tisch Alfred Hugenberg, um Hilfe schreiend hervor. Schoen wendet sich einen Moment gegen ihn, da hebt Lulu die Waffe und erschießt ihn von hinten. Schoen bricht zusammen; Alwa, der hereinstürzt, will ihn ins Schlafzimmer bringen — als sie die Türe öffnen, tritt die Geschwitz heraus. Der Sterbende richtet sich steif empor: „Der Teufel" — und schlägt rückwärts auf den Teppich. Lulu wirft sich neben ihn, nimmt seinen Kopf in den Schoß und küßt ihn: „Er hat es überstanden." Sie bekennt: „Ich habe keinen Menschen auf der Welt geliebt als ihn" — Alfred Hugenberg aber, spricht, als die Polizei kommt, das Schlußwort: „Ich werde von der Schule gejagt".

Wedekind hat diesem Drama einen Prolog vorausgeschickt, in dem er selbst die beste Deutung der Dichtung gibt. Ein Tierbändiger erscheint, die Peitsche in der Hand und lockt das Publikum in seine Bude:

„Hereinspaziert in die Menagerie,
Ihr stolzen Herrn, ihr lebenslust'gen Frauen,
Mit heißer Wollust und mit kaltem Grauen
Die unbeseelte Kreatur zu schauen
Gebändigt durch das menschliche Genie."

Er beklagt sich über die schlechten Zeiten und höhnt die Produktion der anderen:

Was seht ihr in den Lust- und Trauerspielen?
Haustiere, die so wohlgesittet fühlen,
An blasser Pflanzenkost ihr Mütchen kühlen
Und schwelgen in behaglichem Geplärr,
Wie jene andern — unten im Parterre:
Der eine Held kann keinen Schnaps vertragen,
Der andre zweifelt, ob er richtig liebt,
Den dritten hört ihr an der Welt verzagen,
Fünf Akte lang hört ihr ihn sich beklagen,
Und niemand, der den Gnadenstoß ihm gibt. —
Das wahre Tier, das wilde, schöne Tier,
Das — meine Damen — sehn Sie nur bei mir.

Man sieht den Spott über die Dichtung der Zeitgenossen: der Held, der keinen Schnaps vertragen kann, ist der Alfred Loth in Hauptmanns „Vor Sonnenaufgang", der andere, der nicht weiß ob er richtig liebt, der Johannes Vockerat der „Einsamen Menschen". Wedekind preist dann seine Tiere an, den Tiger, den Affen, das Kamel:

Und sanft schmiegt das Getier sich mir zu Füßen,
Wenn (er schießt ins Publikum) donnernd mein Revolver knallt.
Rings bebt die Kreatur, ich bleibe kalt —
Der Mensch bleibt kalt! — Sie ehrfurchtsvoll zu grüßen.

Seine Stellung zu seinem Menschsein und seiner Dichtung ist kaum besser zu umschreiben als in den beiden letzten Versen hier.

Dann läßt er die Schlange hereinbringen — ein Arbeiter trägt Lulu in ihrem Pierrotkostüm herein: er stellt sie vor:

Sie ward geschaffen, Unheil anzustiften.
Zu locken, zu verführen, zu vergiften. —
Zu morden, ohne daß es einer spürt.
Mein süßes Tier, sei ja nur nicht geziert!
Nicht albern, nicht gekünstelt, nicht verschroben,
Auch wenn die Kritiker dich weniger loben.
Du hast kein Recht uns durch Miaun und Fauchen
Die Urgestalt des Weibes zu verstauchen.
Durch Faxenmachen uns und Fratzenschneiden
Des Lasters Kindereinfalt zu verleiden!
Du sollst — drum sprech ich heute sehr ausführlich —
Natürlich sprechen und nicht unnatürlich!
Denn erstes Grundgesetz seit frühster Zeit
In jeder Kunst war Selbstverständlichkeit!

Neben die indirekte Gestaltung in der Dichtung selbst ist hier als vortrefflichster Kommentar die direkte Formulierung von Sinn und Absicht gestellt.

Künstlerisch bedeutet das Werk einen ungeheuren Vorstoß über „Frühlingserwachen" hinaus. Mit gewissermaßen weichen Händen ist dort die verwehende Lyrik der Szenen leicht zusammenfaßt: hier hat ein kalter Herrscherwille die eigene Glut erdrückt, und mit Härte und Schärfe dem Leben die Form entrissen, in der es sich nach seinem Bilde ausdrückt. Die Sachlichkeit eines sich und der Welt Überlegenen hat diese Akte geformt, die jedesmal in einem unheimlichen Tempo des Dialogs der Katastrophe zurasen.

So schön es ist, so wild und buntgefleckt,
Vor meinem Schädel hat das Tier Respekt!

heißt es im Prolog, unberührt und unbeteiligt, ohne Mitleid wie ohne böse Lust sitzt der Dichter vor dem torkelnden Puppenspiel des Daseins — und stellt es dar. Er formt seine Menschen nur noch mit wesentlichstem: sie sprechen fast nie über sich, aber aus jedem Satz leuchtet eine neue Seite ihrer Seele,

ihrer nur sich sehenden Begierden auf. Jeder ist gefangen in seinem Kreis — spricht nur aus ihm; die bürgerlichen Konventionen der Gefühle sind in der Glut des Tanzes um das Weib verbrannt, nackte Sucht, mühsam gebändigt, jeden Augenblick vor dem Ausbruch des Letzten ballt sich in Dialogen von einer unheimlichen Schärfe und Konzentration. Das Bild des Prologs vom Tierbändiger trifft hier das Wesen: Wedekind war vielleicht nie so auf der Höhe männlicher Beherrschung wie hier — in der Betrachtung der Welt wie in der Formung. Man muß einmal den Dialog auf seine ganze Untergründigkeit hin lesen, diese scheinbar saloppen, aus dem Moment gewachsenen Sätze, zwischen denen eine Fülle unausgesprochener Beziehungen schwingt, als ob die mechanische Technik Ibsenscher Gespräche organisch geworden, von innen her verlebendigt und damit des absichtlichen, des peinlichen Kunstzusatzes entkleidet ist. Die ganze gegenseitige Fremdheit der Menschen enthüllt sich in diesem Aneinandervorbeisprechen ohne Betonung von selbst: die Kälte wird fühlbar, ohne daß man die Absicht spürt.

Es gibt keinen weniger naturalistischen Dialog als den des Erdgeists — und keinen, der natürlicher wirkt. Die Floskeln des Alltags, mit denen Hauptmann gerne wirkt, fehlen vollkommen; alles ist erfüllte Wesentlichkeit: die Verzahnung aber ergibt sich nicht wie bei Ibsen aus einer technischen Beziehung auf die Handlung, sondern aus dem inneren Widerspruch der gegeneinander ringenden Kräfte. Das Gespräch zwischen Schwarz und Dr. Schoen ist ein Musterbeispiel dieser explosiven Diskussion. Rede und Gegenrede kaum jemals länger als eine Zeile, die Sätze fallen Schlag auf Schlag, ohne jemals Frage und Antwort zu sein: sie stehen gewissermaßen nicht senkrecht zueinander; sondern treffen sich im spitzen Winkel, beide in der Richtung der kommenden Katastrophe wirkend, die beide doch aufhalten wollen. Worte und Sätze werden wie Leitmotive behandelt, kehren in Parallelen wieder; sie werden von andern aufgenommen, in einem neuen Zusammenhang wörtlich wiederholt — und beleuchten irgendeinen grotesken Gegensatz, ziehen wunderlich schwingende Kurven über das ganze, in das Spiel voll Gelächter und frierender Einsamkeit etwas seltsam Ornamentales, Bildhaftes bringend. Wenn Alwa Schoen im zweiten Akt kommt, als Schwarz gerade Selbstmord verübt hat, schreit er aufgeregt: „In Paris ist Revolution ausgebrochen, auf der Redaktion rennen sie sich den Kopf gegen die Wand." Als im letzten Akt Alwa vor Lulu in die Knie sinkt und bittet: „Richte mich zugrunde, mach ein Ende mit mir! Ich liebe dich!", kommt Dr. Schoen mit seinem Revolver, legt ihm die Hand auf die Schulter: „Alwa — in Paris ist Revo-

lution ausgebrochen. Auf der Redaktion rennen sie sich den Kopf gegen die Wand." Damals gab ihm der Sohn mit diesem Wort den Halt wieder, den er brauchte: jetzt sucht er ihn, da Alwa auch verloren ist, sich selber und ihm mit den gleichen Worten noch einmal vergeblich wiederzugeben. Der selbe Parallelismus, der das unreal Symbolhafte des ganzen Geschehens betonend heraushebt, läßt sich vielfach nachweisen: man braucht nur z. B. die Formeln: Du hast noch nie geliebt — Sie haben noch nie geliebt von ihrem ersten Auftauchen im Dialog zwischen Schwarz und Lulu in all ihren verzerrten Abwandlungen durch das Drama zu verfolgen: wie Lulus Pierrotbild, das jedesmal wieder auf der Szene steht, wandern sie mit durch das Geschehen oder werden vielmehr mit hindurchgehetzt. Denn dieser ganze Dialog mit seiner eisigen Überlegenheit hat auf der anderen Seite ein so rasendes inneres Tempo, ist so vollkommen dramatische Bewegtheit auf die Katastrophe hin, daß die Ruhemomente eigentlich immer erst sich ergeben, wenn wieder irgendein Toter auf der Szene liegt. Dann verlangsamt sich die Bewegung für Augenblicke: die Leidenschaften verkriechen sich wie erschreckte Bestien — um wenig später von neuem sich zu recken, mit neuer Gier nach neuer Beute zu spähen.

Der zweite Teil der Lulutragödie, „Die Büchse der Pandora" bringt den Abstieg, Lulus Untergang und Ende. Er beginnt in demselben Raum in Dr. Schoens Wohnung, in dem der „Erdgeist" endigte: dieselben Menschen sitzen beisammen, Alwa Schoen, Rodrigo, der Athlet, als Bedienter Alwas, die Gräfin Geschwitz — und alle warten auf Lulu, die heute befreit werden soll. Die Gräfin Geschwitz ist die eigentlich Tätige bei dem Unternehmen, die anderen wirken nur als Helfer mit. Sie hat in Hamburg — das Drama spielt im Cholerasommer 94 — Kranke gepflegt. Bei der ersten Gelegenheit, die sich bietet, zieht sie die Unterkleider einer soeben Gestorbenen an und fährt zu Lulu ins Gefängnis. In der Zelle vertauschen sie die Unterkleider — und beide erkranken auch prompt an der Cholera, kommen beide in die Isolierbaracke des Krankenhauses. Sie liegen im gleichen Zimmer — und die Geschwitz wendet nun alle ihre Kunst auf, um Lulu im Gesicht immer ähnlicher zu werden. Sie wird schließlich als geheilt entlassen, sitzt zu Beginn des Dramas bei Alwa Schoen und geht dann, weil sie angeblich ihre Uhr vergessen hat, ins Krankenhaus zurück: Lulu, die sich bis dahin krank gestellt hat, tauscht wieder die Kleider mit ihr und kommt wenige Minuten später, geleitet von Schigolch zu Alwa, während die Geschwitz als

die Mörderin des Dr. Schoen im Krankenhause bleibt. Rodrigo, der ständig bramarbasierende Kunstturner, als dessen Braut Lulu über die Grenze soll, stürzt beim Anblick ihrer Abgezehrtheit wutschnaubend davon, Schigolch geht zum Bahnhof, die Billetts besorgen: Lulu und Alwa Schoen bleiben allein. Und alles Erlebte ist im Augenblick der Freiheit von ihr abgefallen; an dem Punkt, wo sie aufgehört hat, fängt sie wieder an. Alwa muß ihr Pierrotbild hervorholen, das er beiseite gestellt hat und auf demselben Diwan, auf dem sich sein Vater verblutet hat, sinkt sie in seine Arme: er ist das nächste Opfer.

Der zweite Akt spielt in Paris wieder ein Jahr später; in der ursprünglichen Fassung der Tragödie, die dem Dichter eine Anklage wegen Verbreitung unsittlicher Schriften eintrug, war er größtenteils französisch geschrieben, wie der dritte englisch. Ort der Handlung ist Lulus Salon, mit großer Gesellschaft, die Damen in großer Toilette, die Herren im Frack: darunter alte Bekannte wie Alwa, Rodrigo, die Gräfin Geschwitz, neben neuen wie Marquis Casti Piani, Bankier Puntschu, Frau Magelone mit ihrem 14jährigen Töchterchen Kadidja, Fräulein Bianetta u. a. Es wird gespielt, eindeutig geredet, spekuliert: das Ganze ist Tanz auf dem Pulverfaß. Um den Rest von Alwas Vermögen, das er aus dem Verkauf der väterlichen Zeitung besaß, geht der Wettlauf der Schieber und Erpresser — und ebenso um die Belohnung, die der Staatsanwalt auf Lulus Wiederergreifung ausgesetzt hat.

Zuerst kommt Rodrigo Quast, der zwanzigtausend Mark fordert, andernfalls droht er mit Anzeige bei der Polizei; dann erscheint Casti Piani, der Lulu selber will, um sie nach Kairo zu verkaufen: neben seiner Eigenschaft als Polizeispitzel ist er nämlich zugleich noch Mädchenhändler. Sie bietet ihm Geld; er lehnt ab: erstens weiß er, daß sie nichts mehr haben, außer „Jungfrauaktien", Schwindelpapieren einer Drahtseilbahn auf die Jungfrau — und überdies ist es ihm „um ihre leibliche Rettung zu tun". Denn er ist Mädchenhändler aus sittlicher Überzeugung „stolz darauf, sein Geld damit zu verdienen, daß er das Glück mit vollen Händen ausstreue". Er läßt ihr die Wahl: entweder sie sagt bis 11 Uhr ja und fährt morgen früh nach Kairo — oder er macht Anzeige wie Rodrigo. Das Netz zieht sich um Lulu zusammen: und als auch noch Schigolch kommt und ebenfalls um Geld bittet, da bricht sie in die Knie, weinend wie ein Kind — und Schigolch, mit einer wunderlich gefühllosen Güte, tröstet sie, wie als Kind, wo sie auch schon so hemmungslos weinen konnte. Sie erzählt ihm, daß Rodrigo sie anzeigen will; Schigolch erklärt mit Seelenruhe: Dem besorg ich es. Lulu atmet auf; sie läßt sich Schigolchs Adresse geben, der nur noch gähnend wie ein halb schon nicht

mehr Anwesender durch die Orgie des Lebens zieht und lügt nun der Geschwitz vor, Rodrigo wolle sie, Lulu, anzeigen, wenn nicht sie, die Geschwitz, ihm heute Nacht gehöre. Die Geschwitz sträubt sich gegen die Ungeheuerlichkeit der Zumutung, weist auf ihre unnatürliche Veranlagung: als Lulu ihr verspricht, wenn sie ihre Bitte erfülle, morgen ihrerseits ihr zu gehören, gibt sie nach. Ebenso erzählt Lulu dem Athleten, die Geschwitz verzehre sich vor Sehnsucht nach ihm, reizt damit seine Eitelkeit — und schickt beide schließlich zu Schigolch. Die eine Gefahr ist gebannt.

Inzwischen ist die finanzielle Katastrophe hereingebrochen: die Jungfrauaktien, in denen alle von Puntschu bis zu Magelone spekuliert haben, sind gefallen, das Geld ist hin, Puntschu muß zum 36. Male von vorne anfangen, Magelone, zu alt geworden, beschließt Kadidja für sich arbeiten zu lassen: und in dem allgemeinen Wirrwarr, nachdem sie rasch mit Bob, dem Liftboy die Kleidung getauscht hat, entwischt Lulu, Alwa mit sich fortreißend. Als zwei Minuten später Casti Piani mit der Polizei erscheint, ist das Nest leer.

In einer Londoner Dachkammer hoch oben in Eastend vollendet sich endlich ihr Geschick. Heruntergekommen, im Elend hausen da Schigolch, Alwa und Lulu: der Regen läuft durch die Decke, das letzte Geld ist vertan; das einzige was bleibt, ist Lulu auf die Straße zu schicken. Alwa macht noch einen Versuch sie zurückzuhalten, aber ohne Energie; die Krankheit, mit der sie ihn, selbst gegen alles schon immun, infiziert hat, hat den Rest seiner Kraft aufgebraucht. Lulu geht, Alwa phantasiert auf der Chaiselongue liegend über die Vergangenheit — bis sie wiederkommt mit Herrn Hunidei. Schigolch schleppt Alwa in den Verschlag, bis Lulu mit dem Gast in der Kammer verschwunden ist; dann revidieren sie seinen Mantel. Herr Hunidei, der gar nichts sagt, nur in Gesten spricht, geht wieder; dafür kommt, ebenfalls ärmlich und heruntergekommen, die Gräfin Geschwitz. Sie hat auch kein Geld, aber sie bringt dafür Lulus Pierrotbild mit. Lulu schreit auf: Werft es zum Fenster hinaus; Alwa aber wird wie neu belebt: „Diesem Porträt gegenüber gewinne ich meine Selbstachtung wieder. Es macht mir mein Verhängnis begreiflich." Sie hängen das rahmenlose Bild an der Wand auf, und Lulu steigt wieder hinab. Ihr nächster Gast ist ein Neger, Kungu Poti, Erbprinz von Uahubee. Lulu verlangt vorher Geld von ihm: er weigert sich, will sie umarmen, da faßt ihn Alwa am Kragen. Der Neger wendet sich, schlägt ihn mit einem Totschläger nieder und läuft davon. Schigolch schleift den toten Alwa in Lulus Kammer und steigt hinab ins Lokal — die Geschwitz kommt zurück, erlebt im Dunkeln mit, wie Lulus nächster Besucher, der Schweizer

Privatdozent Hilti, entsetzt flieht, als er auf die Leiche Alwas stößt, will sich erhängen, aber der Riemen reißt: sie sinkt vor Lulus Bild in die Knie: „Mein Lieb! Mein Stern! Erbarm dich mein, erbarm' dich mein, erbarm dich mein!"

Und dann kommt Lulu mit dem letzten Gast — mit Jack, dem Lustmörder. Er bringt das Ende: nur in der Vernichtung kann die Begierde zur Ruhe kommen. In einer Szene, die noch in dieser Welt der abgeschminkten Masken von schauerlicher seelischer Nacktheit ist, nimmt er ihr erst noch das schon verdiente Geld wieder ab: dann gehen sie in die Kammer. Die Geschwitz sitzt allein, spricht wie im Traum: „Ich kehre nach Deutschland zurück. Ich lasse mich immatrikulieren. Ich muß für Frauenrechte kämpfen." Da stürzt Lulu um Hilfe schreiend aus der Kammer: die Geschwitz zieht ihren Revolver, Jack bückt sich, rennt ihr sein Messer in den Leib, packt Lulu und schleppt sie zurück: das Ende ist da. Über den letzten Worten der sterbenden Geschwitz fällt der Vorhang.

Gemessen am Erdgeist ist dieser zweite Teil der Tragödie im rein Künstlerischen ein Rückschritt. Er hat nicht die straffe Konzentriertheit des Baus, nicht die Schärfe des Dialogs, die Spannung zwischen Mensch und Werk ist weniger straff, der Abstand vermindert. Aber eben darum spricht das Menschliche hier vielleicht noch stärker als in dem ersten Teil. Es spricht nicht mehr so rein in Sinnbildern, hat sich zum Teil schon direktes Ausgesprochenwerden erzwungen: in diesen nur leise noch verkappten Monologen Wedekinds schafft es aber eine Atmosphäre von dunkler Einsamkeit über dieser Welt der Lemuren, die als menschliches Erlebnis dem künstlerisch stärkeren des Erdgeists gleichkommt.

In einer Vorrede, die Wedekind nach dem Prozeß um die Tragödie der neuen endgültigen Ausgabe vorausschickte, hat er selbst den Sinn des Dramas erläutert. Es heißt dort: „Die tragische Hauptfigur dieses Stückes ist nicht Lulu, wie von den Richtern irrtümlich angenommen wurde, sondern die Gräfin Geschwitz. Lulu spielt, von einzelnen Intrigen abgesehen, in allen drei Akten eine rein passive Rolle, die Gräfin Geschwitz dagegen gibt im ersten Akt den Beweis einer, ich darf getrost sagen, übermenschlichen Selbstaufopferung. Im zweiten Akt wird sie zu dem Versuch gezwungen, das auf ihr lastende furchtbare Verhängnis der Unnatürlichkeit unter Aufbietung aller seelischen Energie zu überwinden (indem sie mit Rodrigo geht), worauf sie im dritten Akt, nachdem sie die entsetzlichsten Seelenqualen mit stoischer Fassung ertragen, als Verteidigerin ihrer Freundin den Opfertod stirbt."

Angenommen, Wedekind habe diese Deutung der Tragödie wirklich schon bei der Abfassung vorgeschwebt, und sie ist nicht erst das Ergebnis einer späteren Betrachtung des Ältergewordenen, der dem eigenen Werk schon ferner stand, so ist dagegen doch einzuwenden, daß die Gräfin Geschwitz trotz all ihrer Aufopferung nirgends Mittelpunkt des Geschehens wird, sondern das dreht sich, durch alle drei Akte hindurch, nach wie vor um Lulu. Gewiß, diese hat nicht mehr, wie im Erdgeist, ein Ziel vor Augen, auf das sie hinstrebt, wie dort auf den Besitz des Doktor Schoen: sie ist auch passiv geworden, gehetztes Opfer, während sie dort selbst die Opfer hetzte. Der Hexentanz aber geht nach wie vor um sie, und die Geschwitz bewegt sich mit in den Kreisen des Männlichen, nur in entgegengesetzter Richtung. Sie wird nie selbst Mittelpunkt, weil ihr Tun immer wieder durch das Lulus und der Männer um sie bestimmt wird; sie handelt nicht für sich, sondern nur gegen die andern für Lulu, und einmal sogar gegen sich selbst. Aber Wedekind scheint in der Tat, vor allem gegen den Schluß hin, fast ein Gefühl von Sympathie, von einem leisen Sichidentifizieren mit der Geschwitz bekommen zu haben: einen seiner schönsten heimlichen Monologe hat er ihr in den Mund gelegt, wenn sie im letzten Akt allein in der elenden Bude sitzt: „Die Menschen kennen sich nicht — sie wissen nicht, wie sie sind. Nur wer selber kein Mensch ist, kennt sie. Jedes Wort, das sie sagen, ist unwahr, erlogen. Das wissen sie nicht, denn sie sind heute so und morgen so, je nachdem ob sie gegessen, getrunken und geliebt haben, oder nicht. Nur der Körper bleibt auf einige Zeit, was er ist, und nur die Kinder haben Vernunft. Die Großen sind wie die Tiere; keines weiß, was es tut . . . Ob es wohl einmal Menschen gegeben hat, die durch Liebe glücklich geworden sind? Was ist denn ihr Glück anders, als daß sie besser schlafen und alles vergessen können." Der tiefe Pessimismus in der Wertung aller menschlichen Gefühle, der hier im Gegensatz zu der Sachlichkeit des „Erdgeists" aufglimmt, konnte kaum schärfer formuliert werden, als in dem Satz dieses Selbstgesprächs: „Herr Gott, ich danke dir, daß du mich nicht geschaffen hast wie diese." Er konnte nicht stärker gestaltet werden, als darin, daß der einzige Mensch, der zur Liebe im menschlichen Sinn von Helfen, von sich Einsetzen und Opfern fähig ist, nur auf Grund seiner widernatürlichen Veranlagung dazu imstande ist.

Als Gegenspieler der Geschwitz bezeichnet Wedekind in eben dieser Vorrede die Gestalt des Kraftmenschen Rodrigo Quast. Er wollte das niedrige Gespött und das gellende Hohngelächter, das der ungebildete Mensch für die Tragik der großen unfruchtbaren Seelenkämpfe bereit hat, in einer mög-

lichst ausdrucksvollen Form verkörpern. Es ist der ungebildete Mensch selbst, der in dem Drama als Athlet auftritt und gegen dessen Gelächter die Tendenz des Stückes gerichtet ist. Hier spricht wieder der ältere Wedekind, den Sinn des Werks aus einem späteren Gesichtswinkel interpretierend. Das feige Gespenst der Männlichkeit, das in dem Springfritzen über die Szene stolpert, ist in der Anlage ursprünglich kaum so als Sinnbild des ungebildeten Menschen oder gar des „normalen Lesers", wie es an derselben Stelle heißt, empfunden, sondern eher noch als die rein körperliche, geistlose Männlichkeit, der Mann in Urform, als grotesk verzerrtes Gegenspiel zu Lulu viel mehr als zur Geschwitz, zu der sich trotz Wedekind kaum ohne Einstellung eine Parallele ergibt.

Erklärbar werden diese Umdeutungen eben aus dem leisen Absinken der distanzierenden Energie, das gegenüber dem „Erdgeist" in diesem Drama sichtbar wird. Der gefrorene Christ, der die Höllenglut mit eisigen Händen zu einem gespenstischen Abbild der Welt und seiner selbst formte, begann zuletzt in seiner selbstgewählten Einsamkeit zu frieren — er wollte nicht mehr nur unbeteiligt sein, wollte bekennen und wirken. Der „Erdgeist" ist reine Sachlichkeit; ein unbewegter Zuschauer, im Bewußtsein seiner Überlegenheit, hat dieses Bild geschaffen: er zeigt nur auf, gestaltet, redet nicht. In der „Büchse der Pandora" dagegen beginnt das Bedürfnis auszusprechen sichtbar zu werden; das bloße Hinstellen: So ist es — genügt nicht mehr. Der Dichter fängt an, mitzureden, noch durch den Mund seiner Menschen: das seit den Anfängen verdrängte Gefühl, das sich nicht mehr rein als Gefühl formen läßt, will wenigstens ausgesprochen werden.

Man sieht den Wandel sehr deutlich schon am äußeren Bilde des Dialogs: die Knappheit, die Beschränkung von Rede und Gegenrede auf ein bis zwei Zeilen, die den „Erdgeist" beherrscht, ist vielfach aufgegeben, die Menschen reden halbe Seiten lang: die Gespräche gleiten aus dem Gegen- ins Nebeneinander, in sich schneidende Monologe. Es ist bezeichnend, daß die längsten Alwa Schoen bekommen hat, das ferne Spiegelbild des Dichters, der durch seinen Mund mit Selbstbekenntnissen beginnt. Das Schillernde der Tragödie entsteht aus diesem Ineinander von sachlicher Gestaltung und direktem Aussprechen: es ist nicht immer leicht, das Unbeteiligte vom Beteiligten reinlich zu scheiden. Vielleicht war das sogar Absicht, indem Wedekinds Wille zur Überlegenheit das offene Bekenntnis doch noch verhinderte, um die Möglichkeit des Freiseins auch vom direkt Ausgesprochenen noch zu behalten. Erst der späte Wedekind ging unter die rein aussprechenden Bekenner — der

frühe begnügte sich mit dem formenden Hinstellen seiner Welt. Er war unsentimental und pathosfrei bis zur Blasphemie — und ein Rest davon blieb noch dem Bekennenden, der hier versuchte, nachträglich die eigene Welt von einem Punkt zu deuten, auf den ihn erst späteres Schicksal und Erleben hingeführt hatten.

„TOD UND TEUFEL"

Wie ein Satyrspiel und höllisches Hohngelächter reihen sich diese drei Szenen, die 1905 zuerst unter dem Titel „Totentanz" erschienen, der Kindertragödie und den Luludramen an. Sie gehören zu ihnen, nicht nur, weil der Marquis Casti Piani aus dem zweiten Akt der „Büchse der Pandora" der Held dieses Einakters ist, sondern weil hier die Summe der Wedekindschen Betrachtungen über Trieb, Lust und Sexualität gezogen wird — eine Summe, die freilich so negativ ausfällt, daß dagegen „Erdgeist" und „Büchse der Pandora" fast wie rosiger Optimismus wirken. Ein Lebensfazit ergibt sich, das, wenn man von ihm aus zu dem Ausgangspunkt, der Kindertragödie zurückblickt, den durchlaufenen Weg Wedekinds selbst wie eine Tragödie erscheinen läßt.

Die drei Szenen spielen in einem Bordell. Elfriede von Malchus erwartet den Marquis Casti Piani, der immer noch Mädchenhändler ist, um ihm eines seiner Opfer zu entreißen. Sie ist Mitglied des Internationalen Vereins zur Bekämpfung des Mädchenhandels, achtundzwanzig Jahre alt, aus guter Familie und ohne Erlebnis: das Mädchen, das sie sucht, diente in ihrem elterlichen Hause, bevor Casti Piani sie ihrem jetzigen Beruf zuführte. Casti Piani, inzwischen alt, kahl, ein Fünfziger geworden, kommt, behandelt Elfriede mit ausgesuchtester Höflichkeit, während sie nur Worte voll Empörung und sittlichem Ekel findet. Sie beklagt das unglückliche Geschöpf: Casti Piani weist darauf hin, daß an diesem Unglück doch eigentlich Elfriede selbst schuld wäre, da sie die Drucksachen ihres Vereins nicht sorgfältig genug vor dem jungen Wesen verborgen hätte. In jeder Nacht studierte die Siebzehnjährige die Bücher und Zeitschriften Elfriedens, lernte so die Technik der Inserate kennen, meldete sich auf eines und kam zu Casti Piani. Elfriede ist außer sich über seinen Zynismus; er zieht aus ihrer Aufregung wehmütig lächelnd lediglich den Schluß, daß sie noch Jungfrau sei. Er stellt fest, was sie zugibt, daß sie nur mit schwachen sinnlichen Empfindungen begabt sei, die sie durch ihren Eintritt in den Verein zur Bekämpfung des Mädchenhandels be-

friedigt habe — so wie er selbst, den die Stürme des Lebens längst zu einer schauerlichen Einöde gemacht haben, sich an den Mädchenhandel als letztes hält. Er läßt sie ihren Zorn austoben — und führt sie zugleich unmerklich in einem Dialog von infernalisch ernsthafter Groteske zur Erkenntnis des Widersinns ihres sittlichen Standpunktes. Elfriede beschimpft ihn: er habe das Mädchen nicht aus unbefriedigter Sinnlichkeit verhandelt, sondern um ein gutes Geschäft zu machen. Er gibt das offen zu: aber gute Geschäfte beruhen auf beiderseitigem Vorteil. Für das Weib ist der Liebesmarkt ein gutes Geschäft: nur die bürgerliche Gesellschaft ist schuld an seiner Verfemung. Wer für Frauenrechte kämpft, muß zuerst einmal für das Naturrecht der Frau, sich so hoch wie möglich verkaufen zu können, eintreten. Casti Piani entwickelt ihr seine Ungeheuerlichkeiten immer im Konversationston des Weltmanns: nur einmal greift er zu, als Elfriede nach dem guten Rat, zuerst den Verein zur Bekämpfung des Mädchenhandels zu bekämpfen, zur Polizei gehen will. Da packt er sie an der Gurgel, nötigt sie in einen Sessel — und zwingt sie weiter zuzuhören. Und Elfriede von Malchus, die damit zum erstenmal in ihrem Leben einen M a n n erlebt, gehorcht nicht nur, sondern beugt sich vor ihm, versucht keinen Widerstand mehr. Casti Piani entwickelt seine Lehre weiter: „Sie haben in Ihrem Leben so unendlich viel Unnützes zur sittlichen Hebung der Freudenmädchen getan: tun Sie doch endlich einmal etwas Nützliches zur sittlichen Hebung der F r e u d e! . . . Solange ein Weib unter Gottes Sonne fürchten muß, Mutter zu werden, bleibt die ganze Frauenemanzipation leeres Geschwätz. Der Name Dirne bleibt der Mutter eines unehelichen Kindes so wenig erspart, wie einem Mädchen in diesem Hause. Wenn mir etwas an Ihrer Frauenbewegung von jeher zum Ekel war, dann war es die Sittlichkeit, die Sie ihren Zöglingen auf den Lebensweg einimpften."

Elfriede geht auf und ab, hört zu und erklärt schließlich: „Ich kann mich nicht erinnern, je ein Wort gehört zu haben, das so wie Ihre Behauptungen der Sache auf den Grund ging." Casti Piani verweist sie überlegen darauf, daß wir immer auf einem Dachfirst nachtwandeln, und daß uns jede unvorhergesehene Erleuchtung das Genick brechen kann — ohne zu ahnen, wie nahe er selbst einer solchen Erleuchtung ist. Elfriede, ihm immer mehr verfallend, stellt schließlich fest: Sie sind ein großer Mensch — Sie sind ein edler Mensch! — worauf er, in einen Sessel sinkend, gesteht: „Ihre Worte treffen die Todeswunde, die ich mit auf die Welt gebracht habe: ich bin — Moralist!" Da ist es mit ihrer Beherrschung vorbei: sie sinkt in die Knie vor ihm, ge-

steht ihre Liebe und bittet immer wieder: Heiraten Sie mich! Casti Piani streichelt ihren Kopf und lehnt ab: er will kein Opfer wie ihre Liebe, und für die Ehe ist er nun schon gar nicht. Als sie ihn ob seines Pessimismus beklagt, gesteht er seine unselige Jugend: die Schläge, die er von den Eltern erhielt, und die doch, weil nur körperlich, noch nichts waren gegen die Schläge, die das Schicksal an seine Seele austeilte. Sie kommt wieder auf ihren Vorschlag der Heirat zurück, ihn liebkosend; da wird er nervös, weil sie talentlos ist in diesen Dingen, weil sie keine Rasse hat. Sie ist empört; er bleibt dabei: ihr fehlt das Schamgefühl und das Zartgefühl: „Die Frau, die für den Liebesmarkt geschaffen ist, erkenne ich auf den ersten Blick daran, daß ihre Gesichtszüge unschuldige Glückseligkeit und glückselige Unschuld ausdrücken." Elfriede hat nichts davon: sie möchte es gerne erlernen, aber er lehnt es ab: „Lassen Sie Ihre fürchterliche Hand von dem einzigen göttlichen Lichtstrahl, der die schauerliche Nacht unseres martervollen Erdendaseins durchdringt." Und dieser eine klare Stern über dem zum Himmel emporgellenden Jammergeheul aus Geburtswehen, Daseinsschmerzen und Todesqualen: das ist der S i n n e n g e n u ß. „Der sonnige, lachende Sinnengenuß ist der Lichtstrahl, die Himmelsblume, weil er das einzige ungetrübte Glück, die einzige reine lautere Freude ist, die das Erdendasein uns bietet. Glauben Sie mir, daß mich seit einem halben Jahrhundert nichts mehr in dieser Welt zurückhält als die selbstlose Anbetung dieses einzigen, aus voller Kehle auflachenden Glückes, das im Sinnengenuß den Menschen für alle Qualen des Daseins entschädigt."

In diesem Augenblick hört man Stimmen — es kommen Herr König, ein junger Mann, und Lisiska, das Mädchen, das Elfriede sucht. Casti Piani beschließt, daß Elfriede einmal das Glück zweier Kreaturen erleben soll, die der Sinnengenuß zusammenführt — er verbirgt sie und sich hinter einer Efeuwand und belauscht die beiden. Und erlebt dabei die unvorhergesehene „nachtwandlerische Erleuchtung", die ihm das Genick bricht: statt Sinnenlust zu erleben, muß er erkennen,

> „daß selbst in diesem Hause kein Frieden
> Den Sinnen beschieden."

Lisiska bittet Herrn König nicht um Liebe, sondern um Schläge:

> Die Lust, das Ungeheuer,
> Tobt ewig ungezähmt in dieser Brust:
> Meinen Sie, ich Teufelsbraten
> Wäre je in dies Haus geraten,

Wenn von des Herzens gräßlichem Klopfen
Freude mich könnte befrei'n?
Freude zerstiebt, ein Tropfen
Auf heißem Stein!
Und die Wollust, ungestillt,
Ein hungerndes Jammerbild
Stürzt sich, daß den Tod sie finde,
In alle Abgründe!

Sie bittet wieder um Schläge: „Wer mich mitleidlos zerbläut — den acht' ich am höchsten." Diese Begierden kommen ihr nicht, weil dies Haus sie gefangen hält, sondern nur der Sinne folternde Gier bannt sie fest — obwohl auch hier ein Rechenfehler liegt:

„Nacht für Nacht
Seh ich es blendend sonnenklar,
Daß selbst in diesem Hause kein Frieden
Den Sinnen beschieden."

Hier stellt Elfriede in ihrem Versteck erstaunt fest: „Allmächtiger Himmel! Das ist genau das entgegengesetzte Gegenteil von dem, was ich mir volle zehn Jahre lang darüber gedacht habe" — und Casti Piani stellt wörtlich dasselbe für fünfzig Jahre seines Lebens fest. Von Freude ist in diesem Hause keine Rede: es ist hier wie überall im Leben:

„Es war nur der höllische Trieb,
Aus dem an Freude nichts übrigblieb!"

Herr König sträubt sich gegen Lisiskas Reden und Bitten: er greift nach ihrer Seele, statt nach ihrem Körper, fragt: Bist du aus Liebe jemals froh geworden? Aber sie bleibt dabei:

Immer nur war es der höllische Trieb,
Aus dem an Freude nichts übrigblieb.
So ist's in diesem Haus nun einmal:
Alle begegnen sich hier,
Denen die Liebe unendliche Qual
Und niegestillte Begier.

Herr König muß sich überwunden geben und folgt ihr: aus dem Versteck aber stürzen zwei Menschen hervor, denen ihr Weltbild vor dieser Erkenntnis in Trümmer gegangen ist. Elfriede beschimpft sich selbst, weil sie einsieht, daß das Leben in diesem Hause nicht Sinnengenuß, sondern Selbstaufopferung, glühendes Märtyrertum ist: Casti Piani ist zerschmettert, weil auch der Sinnes-

genuß, an den er glaubte, nichts als höllische Menschenschlächterei ist. Er steht vor dem Bankrott seines hochstaplerisch zusammengestohlenen Seelenreichtums, sucht ein Mittel, um über die eisigen Todesschauer dieser Erkenntnis hinwegzukommen — und muß es erleben, daß jetzt Elfriede auf ihn zustürzt und von ihm verlangt, er soll sie an solch ein Haus verkaufen. Sie will den Märtyrertod sterben, im Sinnengenuß ihren Untergang finden — sie, die zur Liebe talentlose Jungfrau. Der Hohn des Schicksals, der darin liegt, ist mehr als Casti Piani ertragen kann: er lehnt verzweifelt ab — und als sie ihm selbst ihre erste Liebesnacht schenken will, da macht er ein Ende und erschießt sich. Elfriede wirft sich über ihn; er bittet: „Seien Sie — lieb — lieb — wenn Sie können —" sie kann aber nicht, bei diesem Anblick nicht. Dafür kommen drei Mädchen, durch den Knall angelockt. Die eine küßt ihn: er bekennt noch: „Ich habe — euch alle — betrogen — der Sinnengenuß — Menschenschinderei — endlich — endlich — Erlösung"; dann steht er auf, steif emporgereckt: „Wir — wir müssen — den hohen Herren doch wohl stehend empfangen" — und bricht tot zusammen. Elfriede sinkt bei ihm nieder, da keines der Mädchen den Mut hat, muß sie es tun: „Diese letzte Enttäuschung hast du dir doch wohl in deinem furchtbarsten Weltschmerz nicht träumen lassen, daß dir eine Jungfrau die Augen zudrückt!"

Einer Erläuterung bedarf dieses Werk nicht: es ist im Gegenteil selbst eine Erläuterung — ein direktes Bekenntnis der Wandlung, die sich in Wedekind von „Frühlingserwachen" bis zur „Büchse der Pandora" vollzogen hat. Der Glaube, der die Anfänge trug, ist versunken: geblieben ist nichts als die Einsicht in das Grauen der Lust, die ewig ungestillt, vom Trieb gehetzt nach Befriedigung durch das Leben rast — und sie doch nur im Tode, in der Selbstvernichtung finden kann. Die Erkenntnis sitzt auf den Trümmern des Glaubens — und neben ihr der Hohn über sich selbst. Das Bedürfnis nach Freiheit und Abstand noch vom eigenen Leben ist freilich noch immer so stark in Wedekind, daß er vor dem letzten Bekennen irgendwie ausbiegt, indem er dem eigenen Ernst durch einen Witz die Spitze abbricht. Es ist, als ob ganz in der Tiefe ein Instinkt dafür sitzt, daß diese Erkenntnisse und Bekenntnisse bei aller Aufrichtigkeit doch noch nicht bis dahin vorgetrieben sind, wo sie nun wirklich ohne Rest die Formel seines Wesens geben würden. Über dem Bekenntnis erhebt zuletzt wieder die Groteske das Haupt — der Witz, „mit leerem Becher stumm und kalt"; wie wenn der Mensch in Wedekind sich vor der letzten Selbstpreisgabe scheut, schiebt er den Dichter vor —

und biegt ins Formale ab. Der „Erdgeist", die „Büchse der Pandora" sagen im Grunde das gleiche, aber sie sagen es indirekt; hier wird es direkt formuliert — da meldet sich eine Hemmung. Man kann das Phänomen bei Wedekind vielfach beobachten: hinter dem Dichter, der den Mut hat, alles auszusprechen, was andere schamvoll verbergen, verbirgt sich ein Mensch, über dem immer eine Scham bleibt, seinen letzten Ernst, das Innerste seiner Seele unverhüllt zu geben. Er hat den Willen dazu; aber der Widerspruch ist zu stark in ihm: es bleibt beim Ansatz, den immer wieder ein Gegenzug von der anderen Seite her pariert. Das Gefühl will es wohl: der Geist verhindert es. Letzten Endes bleibt vor jeder Wedekindschen Dichtung, noch vor der bekenntnisreichsten, eine Unsicherheit: hinter jeder Deutung, zu der er selbst die Anweisung gibt, liegt die Möglichkeit einer gegenteiligen. Was blutiger Ernst scheint, birgt zugleich vielleicht eine heimliche Komödie: die Tragödie wird zum Zerrbild — und der Dichter lacht ohne Anteil vielleicht ebenso über den Zuschauer, der seinen Ernst gefaßt zu haben glaubt, wie er aufrichtig entrüstet ist über den, der hinter dem Witz nicht die Tragik zu fühlen vermag. Wedekind gibt aus seiner dialektischen Seele beides, Thesis und Antithesis; die Synthesis bleibt aus. Dieses Leben vollzog sich in Gegensätzen; Versöhnung war in diesem „grell erleuchteten Gemüte" nicht zu finden — so sehnsüchtig er selbst sie gesucht haben mag.

KOMÖDIEN UND SCHAUSPIELE

Aus der inneren Gegensätzlichkeit Frank Wedekinds ergab sich mit Notwendigkeit, daß neben die tragische Betrachtung der Welt die entgegengesetzte treten mußte. Schon in den Tragödien leuchtete sie da und dort auf: in der „Jungen Welt" beherrscht sie das Ganze, in „Frühlingserwachen" die grotesken Lehrerszenen, und selbst in der „Büchse der Pandora" blitzen kalte Komödienbruchstücke auf. Die Fassung der Welt rein aus dem Gesichtswinkel des Komischen war fast eine Forderung des inneren Gleichgewichts: wie es sich auf der anderen Seite wiederum von selbst ergab, daß die Komödien ihrerseits zum Teil unmerklich in den Ernst hinüberglitten, mit Tragödienhaftem durchsetzt wurden. Ganz reine Komödie ist neben dem Frühwerk vom „Schnellmaler" eigentlich nur ein Drama, der „Liebestrank" oder wie er später hieß, „Fritz Schwigerling"; vielleicht noch „Oaha", obwohl da das Persönlich-Satirische schon einen bitteren Beigeschmack hineinbringt. Die beiden anderen, die hier zu dieser Gruppe zugezogen sind, der „Kammersänger" und der „Marquis von Keith", stehen schon wieder auf der Grenze, sind halbe Schauspiele, der „Marquis von Keith" sogar ein ganzes — in seiner Sachlichkeit fast ein Gegenstück zum „Erdgeist" und doch von ihm geschieden durch die Steigerung der unbeteiligten Gestaltung bis an die Grenze, wo das Tragische sich von selbst im Gelächter löst, das Lachen einen Zusatz von tragischer Grimasse bekommt.

„DER LIEBESTRANK"

Diese dreiaktige Komödie ist im Jahre 1899 erschienen. Wedekind selbst bezeichnet sie als Schwank — und sie ist auch das weitaus leichteste, amüsanteste unter all seinen Dramen. Ein Spiel, halb Ulk, halb etwas mehr; da und dort ein Satz, in dem von weitem etwas von Wedekinds Stellung zur Welt aufblitzt, da und dort ein Witz, der an Ernsthaftes rührt; das Ganze aber mit leichter Hand, wie spielend hingestellt, Menschen von außen gesehen, unter skurrile Aspekte gerückt, mehr aus der Atmosphäre des Theaters als des Lebens betrachtet.

Das Personenverzeichnis beginnt bereits mit einem literarischen Witz: der Mittelpunkt des Stücks, ein ständig Wutki stürzender russischer Fürst heißt

Rogoschin, wie der Gegenspieler des Fürsten in Dostojewskis „Idiot", und einer seiner Söhne hat den Namen Aljoscha von dem jüngsten der Brüder Karamasow geerbt. Die Komödie spielt in Rußland auf dem Gut des Fürsten. Rogoschin hat für seine Söhne einen neuen Hauslehrer engagiert, einen Kunstreiter, Fritz Schwigerling, einen Mann, der alle Sprachen spricht, alles gewesen ist und alles kann: man glaubt von ferne in einzelnen Zügen als Urbild Wedekinds vielgewanderten Freund Rudinoff zu erkennen. Außer dem Fürsten hausen auf dem Gut noch seine Gattin, eine hohe Vierzigerin, die der platonisch für sie schwärmende Kammerdiener Cölestin eine Sphinx nennt, besagter Cölestin selbst, Tatjana, das Kammermädchen, und schließlich Katharina Gräfin Totzky, achtzehn Jahre alt, und der eigentliche Grund, weshalb Rogoschin den Kunstreiter engagiert hat. Denn er liebt Katharina, sie aber ist durchaus abgeneigt, ihn zu erhören: er ist ihr zu dumm, und sie weist ihn ab, wo er sich ihr nur zu nähern wagt. In dieser Not soll ihm Schwigerling helfen. Er hat gehört, daß dessen Mutter angeblich eine Zigeunerin war: Zigeuner haben geheime Kenntnis von Zauberei und Liebestränken — der Kunstreiter wird ihm also den Liebestrank brauen, der ihm Katja gewinnen soll.

Schwigerling kommt, hilft schon unterwegs der jungen Gräfin, die auf einem ihrer wilden Ritte mit dem Pferd zusammengebrochen ist, wieder auf die Beine, erkennt in Cölestin einen alten Pariser Bekannten, einstigen Schauspieler vom Théatre Français wieder — und wird vom Fürsten in seinen Beruf eingeführt, um gleich darauf den wahren Sinn seines Engagements zu erfahren. Schwigerling weigert sich zunächst, lehnt den Auftrag ab: aber er hat vergessen, daß er in Rußland ist. Der Fürst hetzt einfach die Diener auf ihn: er wird gebunden, in den Keller geschleppt und muß gehorchen. Er ergibt sich in sein Los, läßt sich als Helferin und Trost die hübsche Tatjana hinabschicken, zieht einen Kaftan an und braut. Er fordert die unmöglichsten Dinge für seinen Trank, der Fürst liefert sie. Nach allerhand grotesken Zeremonien ist schließlich der Trank fertig: er muß ihn dem Fürsten übergeben — und gibt ihm gleichzeitig Verhaltungsmaßregeln dazu: Das Gebräu wirkt nur, wenn es auf einen Zug getrunken wird, ohne daß man dabei an einen Bären denkt. Natürlich rennt der Fürst nun umher und sieht infolge des Verbotes ganze Horden von Bären um sich; Schwigerling bittet trotzdem vorsichtshalber die junge Gräfin, sie möchte ihrem Verehrer etwas entgegenkommen; sie aber bleibt bei ihrer Ablehnung: Er ist mir zu dumm!

Indessen rauscht wieder einmal pompös und stumm wie schon mehrmals die Fürstin über die Bühne. Schwigerling zermartet sein Gedächtnis, wo er der Frau schon begegnet sein kann; aber erst nach langem Hin und Her löst sich das Geheimnis: es ist Cordelia, seine erste Frau, die der Fürst in Amerika als Jungfrau vom Colorado River für schweres Geld erworben hat. Schwigerling wird sentimental und rast gegen den Räuber seines Glückes (er war inzwischen siebenmal verheiratet); Katja rast ebenfalls aus irgendeinem Grunde gegen Rogoschin, Cölestin bekommt auch einen Anfall von Theaterwut — und in der allgemeinen Verwirrung kippt plötzlich der Fürst den Trank hinunter. Er ist überzeugt, daß Katja jetzt vor ihm kriechen muß — aber wie seine Frau sanft feststellt: er kämpft umsonst gegen seine unwandelbare Treue. Katharina denkt nicht daran, ihn zu lieben — sie will in den Zirkus, und brennt mit dem Idealisten Cölestin durch. Rogoschin rast wieder, sendet Verfolger nach und läßt sie zurückholen. Aber jetzt wirkt der Trank, anders freilich als er es gehofft, denn er hat doch ein klein wenig beim letzten Schluck an einen Bären gedacht. Schwigerling soll helfen und gibt ihm nun auf: einen Tee zu trinken und 24 Stunden zu schwitzen, bei fest verschlossenen Fensterläden. Fürst Rogoschin verschwindet — und Schwigerling benutzt die Zeit, um nun seinerseits mit Katja durchzubrennen. Cölestin begleitet ihn mit Tatjana und dem Manuskript seiner Memoiren — und die Fürstin segnet den Ausgang. Sie hilft ihnen bei der Flucht, gibt ihnen Konfitüren mit und treibt zur Eile: „Ich beschwöre dich, geh, wenn du nicht riskieren willst, daß ich auch noch mitreise." Das wirkt: sie ziehen los — und als fünf Minuten später Fürst Rogoschin trotz des Verbots auftaucht, ist alles leer; die Fürstin aber küßt ihn tröstend auf die Stirne: „Du hast ja mich, die Jungfrau vom Colorado River."

Es ist leichtes, unbeschwertes Spiel, mit der linken Hand gemacht, zuweilen unter Benutzung alter Schwankrequisiten wie es die Bärengeschichte ist, zuweilen mit Mitteln, die noch heute ihren Reiz behalten haben. Die durch nichts zu erschütternde Ruhe, mit der Wedekind Dinge und Menschen hinstellt und durcheinander wirft, ist das Besondere: wie vor der Tragik des Lebens bleibt er auch vor seiner Komik völlig unbeteiligt, reiner Gestalter, mit eherner Gelassenheit die Sprünge und Tänze seiner Marionetten lenkend. Mittel, die er in den Tragödien anwendet, bringt er ins Komische umgebogen auch hier: den Parallelismus wiederkehrender Worte und Ereignisse, den phantastisch unwirklichen Dialog, das Ornamentale, das sich aus dieser Un-

wirklichkeit der Linienführung fast anschaulich greifbar ergibt. Die Wirkungen sind oft hinreißend; wenn Schwigerling die Fürstin jedesmal mit der gerührten Anrede: „Meine erste Frau!" in die Arme schließt, wenn die Fürstin vorher immer wieder stumm über die Bühne geht, wie eine phantastisch auftauchende Erinnerung, die man nicht lokalisieren kann; wenn Katja zur Charakterisierung Rogoschins und ihrer Gefühle immer wieder nur das Wort „Er ist mir zu dumm" hat. Da und dort blitzt ein leichter Schimmer von Wedekinds wirklicher Welt auf: wenn Schwigerling gegen die Erziehung der Kinder mit der Knute protestiert, wenn Katja in den Zirkus zu ihrer eigentlichen Bestimmung möchte und das Ideal körperlicher Ausbildung gepriesen wird, während beide, Katja wie Schwigerling, nur mühsam Gedrucktes entziffern können. Aber der Ernst bekommt nirgends Schwere: er tanzt vorüber wie das Ganze, das spielende Unterhaltung, eine witzige Groteske und nicht mehr sein will.

„DER KAMMERSÄNGER"

Die drei Szenen dieses Einakters sind entstanden im Frühherbst 1897. In einer kurzen Vorrede, die Wedekind zwölf Jahre später dem Werk gegeben hat, umschreibt er das Wesen der Komödie mit den Worten: „Der Kammersänger ist weder eine Hanswurstiade noch ein Konversationsstück, sondern der Zusammenstoß zwischen einer brutalen Intelligenz und verschiedenen blinden Leidenschaften." Man könnte auch sagen: der Einakter zeigt den Zusammenstoß zwischen Kunst als Beruf und als Leben: die Unvereinbarkeit von Daseinwollen aus dem Gefühl und aus einer Aufgabe, die von außen gestellt ist. Gegen die Lulutragödien spürt man deutlich die größere Unpersönlichkeit schon in der Fragestellung; so viel aus Wedekinds Leben naturgemäß auch in diese Welt hinüberklingt: die Stellung zum Thema ist gewollt sachlich, bis zur Brutalität. Das Komödienhafte ergibt sich aus diesem unbewegten, gefühlsmäßig nicht beteiligten Betrachten und Gestalten einer explosiven Situation: der Ernst leuchtet da und dort aus Worten, auftauchenden und verschwindenden Menschen. Die innere Haltung zu der erörterten Angelegenheit ist untragisch, trotz des tragischen Schlusses: noch der Tod verliert in dieser Welt, die Seelisches zu Beruf und Sport erhoben hat, seine Würde. Über den Gefühlen thront der Kontrakt, der den Menschen bindet: Berufsegoismus siegt noch über Leidenschaft, die ihr Schicksal mit dem Tod besiegelt.

Wedekind baut auch hier über der bürgerlichen Welt eine höhere, stärkere auf — diesmal nicht der Leidenschaften und Triebe, sondern der Intelligenz und Selbstbeherrschtheit. Verbrannte dort die Liebe in der Hetzjagd des Triebs, so erfriert sie hier in der Kälte sachlicher Erwägungen. „Die Liebe ist eine verdammt bürgerliche Tugend! Geliebt sein will der Bauer, der sein Weib mit dem Ochsen zusammen vor den Pflug spannt. Die Liebe ist eine Zufluchtsstätte für Ofenhocker und Feiglinge! — In der großen Welt, in der ich lebe, hat jeder Mensch seinen anerkannten reellen Wert. Wenn sich zwei zusammentun, dann wissen sie ganz genau, wieviel sie von einander zu halten haben. Brauchen keine Liebe dazu." In diesen Sätzen des Kammersängers ist die Atmosphäre des Aktes am klarsten gegeben: die wunderliche Hochachtung vor dem Begriff „große Welt", die für Wedekind Zeit seines Lebens trotz allem Zynismus eine Art Ideal war, ist dabei ein sehr wesentlicher Faktor geblieben.

Die Szenen spielen im Salon eines Hotels, in den Räumen des k. k. Kammersängers Gerardo, der ein Gastspiel mit glänzendem Erfolg absolviert hat und jetzt abreisen muß, um am nächsten Abend in Brüssel den Tristan zu singen. Er will allein sein, um noch eine halbe Stunde zu proben, hat Befehl gegeben, daß niemand vorgelassen wird. Briefe, Blumen, Sektkörbe, die abgegeben werden, rührt er kaum an: er hat keine Zeit, Mensch und Mann zu sein. Es wirkt wie blutige Ironie, wenn er halblaut zu singen beginnt: „Isolde! Geliebte! Bist du mein?" — er ist lediglich noch für seinen Beruf, nicht mehr für sein Leben da.

Die Luft beengt ihn, er will ein Fenster öffnen: als er den Vorhang beiseite zieht, steht dahinter ein Mädchen, Miß Coeurne, einen Strauß roter Rosen in der Hand. Die Erdgeistsituation ist umgekehrt: die Frau verfolgt, ähnlich wie später in Shaws „Mensch und Übermensch", hier den Mann. Miß Coeurne ist die erste, ein Kind, sechzehnjährig; sie bittet: „Schicken Sie mich nicht fort!" Sie will ihm nur die Rosen bringen — und sich. Gerardo redet ihr wie ein Vater zu, bedankt sich für die Rosen und will sie hinausgeleiten: sie fragt halblaut: „Bin ich so häßlich?" Er lehnt ab: „Rechnen Sie mit meiner Zeit! Gestern haben mich wenigstens zweihundert hübsche liebenswerte junge Mädchen in Ihrem Alter als Tannhäuser gesehen. Wenn nun jedes dieser jungen Mädchen dieselben Ansprüche stellen wollte wie Sie?" Sie schluchzt, erklärt, sie wolle es nicht wieder tun — und bittet ihn um einen Kuß. Gerardo erwidert mit Würde: „Sie entwürdigen die Kunst, mein Kind." Er fordert mehr Respekt vor der keuschen Göttin, und bietet

ihr sein Bild an, gegen das Versprechen, ihn dann zu verlassen. Sie ist einverstanden, nimmt die Photographie und geht.

Gerardo erneuert beim Hoteldiener sein Verbot, irgend jemand hereinlassen, und fängt wieder an: „Isolde! Geliebte! — Bist Du" — da tritt der Professor Dühring ins Zimmer, ohne anzuklopfen. Ein siebzigjähriger Komponist, der ihm eine Oper vorspielen will, mit einer Rolle für ihn. Gerardo ist verzweifelt: „Ich habe keine Zeit —" aber der Alte ist hartnäckig. Er will aus seinem Dunkel hervor, durch den Kammersänger. Der gibt seinen Widerstand schließlich auf, hört, an den Kamin gelehnt, zu: plötzlich greift er hinter den Paravent und zieht eine Klavierlehrerin hervor, die er wortlos mit vorgestreckter Faust hinausführt. Der Alte redet weiter, enthüllt seine Tragödie, die landesübliche Künstlertragödie der fruchtlosen Arbeit, des sich verkannt Glaubenden. Gerardo verspricht ihm, die Oper durchzuspielen: Dühring aber kennt die Theater, die Sänger und die Versprechungen; er läßt sich nicht abweisen: das weißhaarige Kind ist hartnäckiger als das blonde, das eben gegangen ist. Der Sänger muß nachgeben: „Bitte spielen Sie, mein Herr!" Der Alte setzt sich an den Flügel, spielt seine wirre Orchestration und singt dazu, schnarrend, krächzend — ein Gespenst seiner selbst, wie aus einer Hoffmannschen Novelle. Dann sieht er Gerardo groß an: Ist das Musik? Der sagt trocken: Möglich — und erklärt dann ehrlich, er könne sich nicht vorstellen, wie seine Verwendung für ihn von Nutzen sein könnte. Der Alte verlangt, er soll die Hauptrolle seiner Oper singen wollen: Gerardo erklärt: „Das hilft Ihnen nichts. Ich muß tun, was man von mir verlangt! Dazu bin ich kontraktlich verpflichtet." Der Mensch, der über fruchtloser Arbeit sein Leben verloren hat, ringt mit dem, dessen Leben die Arbeit verschlingt, der sein Leben ebenfalls seinen Beruf opfert. Der moderne Künstler steht gegen den alten, verweist ihn auf den Markt, auf den er gehen soll. Der Komponist lehnt ab: er verwendet seine geistige Kraft, die Oper zu schreiben und behält nichts übrig, um ihre Aufführungen zustande zu bringen. Die heutigen machen es umgekehrt, sie schreiben ihre Opern herunter und verwenden alle Kraft auf ihre Durchsetzung. Das ist das Richtige. „Ein gesunder Mensch tut das, worin er Glück hat; hat er Unglück, wählt er einen anderen Beruf. Der Maßstab für die Bedeutung eines Menschen ist die Welt und nicht die innere Überzeugung, die man sich durch jahrelanges Hinbrüten aneignet . . . Es gibt keine verkannten Genies."

Schließlich geht der Alte, unbelehrbar wie er gekommen ist. Gerardo sinkt in einen Sessel, einen Augenblick melancholisch: Wofür das alles? — da

stürmt Helene Marowa aufgeregt ins Zimmer: den Hoteldiener hat sie geohrfeigt, sie läßt sich den Zutritt zu ihm nicht verwehren. Sie erklärt ihm rund heraus: „Ich kann ohne Dich nicht leben. Entweder nimmst du mich mit oder ich gehe in den Tod." Er erklärt: Ich kann nicht, gibt ihr sein Ehrenwort: Sein Kontrakt verpflichtet ihn, weder zu heiraten noch in Begleitung von Damen zu reisen. Sie bettelt weiter: er sucht sie zu beruhigen: stellt ihrem Gefühl seinen Pflichtbegriff gegenüber. „Ich kann dir noch zehn Minuten widmen. Ich kann die Szene, die du mir hier machst, nicht als Force majeure ins Feld führen." Er verweist sie auf ihren Gatten, ihre Kinder, bittet wieder: „Finde dich schon damit ab, daß unser Leben Zufall ist." Er hatte keine andere Möglichkeit des Verhaltens ihr gegenüber gehabt: er hört ihre Not, ihr Gefühl gar nicht, sondern sieht nur sich, seine Situation. Sie fleht ihn an: „Oskar . . . Leben erflehe ich von dir . . . rette mich, rette mich!" Er zieht sie empor — und sieht nach der Uhr. Er setzt sicht selbst herab: „Ich bin gar kein solches Prachtexemplar" — und wirft sich zugleich in die Brust: „Wenn ich mich verkaufe, dann hat man es wenigstens mit einem ehrlichen Menschen zu tun." Helene lächelt: „Wer liebt, der ist nicht ehrlich?" — und er erwidert voll Überzeugung: „Nein!"

Zuletzt gibt sie nach, verspricht ihm alles, was er will, läßt sich noch einmal küssen, drückt ihm die Hand und schießt sich eine Kugel durch den Kopf. Wirt, Diener und Liftjunge kommen hereingestürzt: Gerardos erstes Wort ist: „Schicken Sie auf die Polizei. Ich muß verhaftet werden. Wenn ich abreise, bin ich ein Unmensch, und wenn ich hierbleibe, bin ich ruiniert, bin ich kontraktbrüchig. Ich habe noch eine Minute zehn Sekunden." Der Junge läuft nach einem Schutzmann: Gerardo wendet sich zu der Sterbenden — dazwischen wieder feststellend: „Wenn ich verhaftet bin, gilt es als Force majeure." Die Berufsmaschine funktioniert weiter, noch vor dem Tode setzt sie nicht aus. Er nimmt Helene in die Arme, gefühlvoll zu ihr sprechend: da kommt der Junge wieder: „Nirgends ein Schutzmann zu finden." Gerardo springt alles vergessend auf, läßt die Frau auf den Teppich zurückfallen: „Ich muß morgen in Brüssel den Tristan singen" — und stürzt davon: der Kontrakt hat gesiegt.

In Aufbau und dramatischer Stimmung sind die drei Szenen dem „Erdgeist" fast ebenbürtig. Aus der Gehetztheit des Kammersängers ergibt sich ganz von selbst eine dramatische Spannung: aus dem sich steigernden Tempo der drei Szenen folgt ebenso von selbst die Steigerung bis zu dem erst mit

den letzten Worten enthüllten Schlußergebnis. Der Dialog ist naturgemäß nicht so konzentriert und zusammengedrängt wie im „Erdgeist", weil nicht wie dort Willen gegen Willen, sondern Wertung gegen Wertung steht und Darstellung fordert. Diese Darstellung und Auseinandersetzung aber verliert nirgends die dramatische Bewegtheit, weil sie bei aller Distanziertheit doch zugleich wieder eine sehr persönliche Angelegenheit des Dichters behandelt. Denn dieser kontraktgebundene Sänger ist zuletzt der Mensch der Kunst überhaupt, der Mann, der schicksalsmäßig seinen Kontrakt mit dieser wunderlichsten menschlichen Lebensäußerung eingegangen ist, und von diesem Vertrag, sobald er die Beziehung ernst nimmt (als „ehrlicher Mensch") nicht frei, nicht zum Leben kommt. Hinter der Groteske des Kunstberufsmenschen taucht die Gestalt des durch Schicksal an diese Betätigung Gebundenen auf, des von der Kunst Besessenen, der Jugend, Alter, Weib und Leben dem Phantom opfert, an das er gebunden ist. Äußerlich handelt es sich gewiß, nach Wedekinds Worten „um den Zusammenstoß einer brutalen Intelligenz und verschiedenen blinden Leidenschaften"; letzten Endes aber steht hinter der angeblichen Intelligenz die blindeste Leidenschaft: die zur Kunst, mit der man den vom Schicksal geschlossenen Kontrakt in der Tat nicht brechen kann. Hinter dem Kammersänger tauchen die Züge Frank Wedekinds auf; in die untragische Atmosphäre der Komödie kommt auf Umwegen doch ein Abglanz von Tragik, aus dem Schicksal eines dichterischen Menschen, der, sich sachlich zu seinem Thema einstellend, doch nicht verhindern kann, daß sein Persönlichstes zwangsläufig in seine Arbeit eingeht und sein eigenes Zwangverhältnis zu seiner Produktion am Abbild, wenn auch vielleicht nur unbewußt, enthüllt.

„DER MARQUIS VON KEITH"

Dieses fünfaktige Schauspiel, das im Jahre 1900 erschien, ist in mancher Beziehung ein Seitenstück zum Kammersänger. Die Zentralfigur ist ebenfalls eine „brutale Intelligenz"; zur Diskussion steht aber nicht nur das persönliche Verhältnis des Dichters zu seinem Schicksal, sondern das des Mannes zur Welt und zum Leben überhaupt. Wedekind hat hier, in dem abgerückten Bilde eines Lebensausschnittes, eine sachliche Diskussion seiner eigenen Stellung zur Totalität des Daseins gegeben, in einer Form, die wunderlich zwischen Realität und Symbol schillernd die Besonderheit seiner Kunst vielleicht am stärksten von allen seinen Dramen zeigt. Der Marquis von Keith spielt in München im Sommer 1899 — und er spielt zugleich im Hirn und Herzen des Dichters selber. Die Gestalt des Marquis, diese Kreuzung von Philosoph

und Pferdedieb, ist nach einem lebenden Vorbilde geschaffen, dem Wedekind eine Zeitlang nahe stand: die Gespräche zwischen ihm und seinem moralischen Gegenspieler Ernst Scholz aber sind, sobald sie über das Reale hinausgehen, Selbstgespräche Frank Wedekinds, sachliche Auseinandersetzungen der beiden Seelen in ihm selber, die eine wunderlich ernsthaft spielerische, wie von einem Unbeteiligten aufgezeichnete Zwiesprache halten. Diese Hochstaplerkomödie ist neben dem „Erdgeist" das männlichste und reifste Drama Wedekinds: ein Stück dieser Welt wird von innen her mit nicht eben himmlischem Licht so weit transparent gemacht, daß dieses Licht aus des Dichters Seele zuletzt das Wesentliche wird. Das Weltbild wird ein Bild seines Schöpfers, ohne daß dieser sich herabläßt, sein Glück oder Leid direkt auszusprechen. Er gestaltet, formt noch, was er von sich selbst hineintut, mit kühler Sachlichkeit — abrückend, mit einem Willen zur Freiheit, der zum Teil noch über den der Lulutragödien hinausgeht. Wedekind hat hier den sichernden Ausgleich zwischen Welt und Ich, die Herrschaft über beide für eine kurze Spanne in so festen Händen, wie kaum noch ein zweites Mal vor- oder nachher. Es gibt im Gefühl Reicheres in seinem Werk; es gibt tiefere Bekenntnisse, aus denen ein Gequälter schreit: es gibt kaum noch eine Dichtung, aus der Besitz und Geist Wedekinds so selbstherrlich leuchten wie hier — im Guten wie im Bösen.

Thema des Dramas ist der Kampf mit dem Leben selbst, gespiegelt in den beiden Gegenspielern, dem Marquis von Keith und seinem Jugendfreund Ernst Scholz. Keith ist der Mensch, der um jeden Preis hinauf will, in die Gesellschaft, in den Besitz, in alles, wovon er ausgeschlossen ist. Er kommt aus der Tiefe: sein Vater spielt die Orgel irgendwo auf dem Dorf, und seine groben roten Hände sind durch keine Eleganz der Kleidung auszugleichen. Er ist der Abenteurer, der das Glück zwingen will, der sich in allen vier Weltteilen herumgetrieben und immer schon beinahe die Welt erobert hat — aber immer nur beinahe, denn das Glück weiß, warum es ihn nicht aufsitzen lassen will: er hetzt das ganze Tier zuschanden, sobald er im Sattel sitzt. Und überdies hat er eine Inkonsequenz begangen, die sich rächt: er hat, obwohl er das Glück will, die Liebe zu sich herangelassen, eine aufrichtige kleinbürgerliche Liebe, die sich für den Geliebten aufopfern will und infolgedessen nur einen Unglücklichen, keinen Glücklichen neben sich gebrauchen kann. Molly Griesinger, die er fünfzehnjährig entführt hat, liebt ihn mit aller Hingebung, die sie in ihrer Heimat Bückeburg gelernt hat —

aber sie weiß, daß er ihr nur solange gehört, als er im Elend ist: sie fürchtet das Glück — und als es fast da ist, zerstört sie es lieber, indem sie sich zerstört: die Seifenblase soll zerspringen, bevor sie noch recht aufgegangen ist.

Sein Gesicht bekommt der Marquis von Keith recht eigentlich erst an seinem Gegenpol Ernst Scholz, der in allem sein dialektisches Widerspiel ist. Der Marquis, kleinbürgerlich-proletarischer Herkunft, hat sich als erstes Mittel zum Aufstieg selbstherrlich den Adel zugelegt: Scholz, geboren als Graf Trautenau, hat einen bürgerlichen Namen angenommen, um an das Leben heranzukommen. Der Marquis fühlt sich außerhalb der Gesellschaft und möchte in sie hinein; Ernst Scholz fühlt sich außerhalb der Menschheit und hat die gleiche Sehnsucht. Er kommt zu Keith, um ihn als Führer zum Leben zu nehmen, diesen Menschen, der nicht einmal sich selber führen kann. Der Moralist, der an versetztem Gewissen leidet, geht zu dem, der überhaupt kein Gewissen hat, ein Mensch, der nur aus sittlichen Vorurteilen besteht, ein Pflichtmensch, zu dem, der überhaupt keine Pflicht kennt und keine Sittlichkeit — obwohl er vor der Moral die größte Hochachtung hat. Denn „das glänzendste Geschäft in dieser Welt ist die Moral." „Sünde ist eine mythologische Bezeichnung für schlechte Geschäfte. Gute Geschäfte lassen sich nun einmal nur innerhalb der bestehenden Gesellschaftsordnung machen." Ein Mensch, der den Sinn des Lebens nur im Leben gegen sich empfindet, wendet sich an einen, der nur in der Richtung seiner Triebe, mit sich lebt: um bei ihm leben zu lernen, ein Genußmensch zu werden. Scholz sucht geistige Freiheit — bei Keith, dem es nur um materielle zu tun ist. Welten prallen aufeinander: die moralische und die amoralische, die geistige und die sinnliche — wie in jedem Menschen. Die Kämpfe, die sie ausfechten, gleiten unmerklich aus der Realität in die Region der Selbstgespräche, ins rein Geistige, und die Niederlage, die beide erleiden, der Moralist genau so wie der Hochstapler, ist im Grunde ein und dieselbe und ihre Darstellung am Bilde abgerückte Selbstironie dessen, der sich hier in diese beiden Gestalten zerlegt hat.

Als Scholz zu dem Marquis in die Lehre kommt, ist dieser gerade im Begriff, einen riesigen Konzertsaal, den Feenpalast zu gründen, obwohl er keinen Pfennig Geld hat. Das macht ihm nichts: dieser Mensch, der hinkend als Krüppel auf die Welt gekommen ist, hat sich noch nie vor dem Dasein gefürchtet, und Unsicherheit und ständigen Wechsel ohne Widerspruch auf sich genommen. „Wir haben morgen kein Brot auf dem Tisch", klagt Molly

Griesinger; „dann speisen wir im Hotel Continental" ist seine Antwort. Er sollte einmal auf Kuba während der Revolution erschossen werden. Er fiel natürlich auf den ersten Schuß und blieb tot, bis man ihn beerdigen wollte: „Seit jenem Tage fühle ich mich wirklich erst als den Herrn meines Lebens . . . Wer nach seinem Tode noch weiterlebt, der steht über den Gesetzen." Wenn dieser Satz, dessen Sinn Otto Soyka später einmal in seinem Roman „Der entfesselte Mensch" entwickelt hat, auch zur Hälfte Phrase ist und Selbstaufpeitschung: zur Hälfte ist er doch Lebensglaube, und zwar nicht nur der des Marquis.

Keith lebt vom Kredit und von diesem Glauben. Er betrügt, lügt und schneidet auf — und ist zugleich der gläubigste Mensch, der sich an seinen Konfirmationsspruch hält: Wir wissen, daß denen, die Gott lieben, alle Dinge zum besten dienen. Wobei er allerdings zwischen der Liebe zu Gott und der zum eigenen Wohlergehen keinen Unterschied entdecken kann. Er sieht nur sich, fragt nur nach seinem Vergnügen, kann aber mit einigem Recht behaupten, daß bei ihm noch jeder mit einem blauen Auge davongekommen ist, während die strenge Sittlichkeit des Moralisten Scholz und sein übertriebenes Pflichtbewußtsein bereits einmal zwanzig Menschen das Leben gekostet hat.

So geht es auch eigentlich bei der Gründung des Feenpalastes ganz solide zu. Keith findet dank seiner Redegabe und Beweglichkeit ein paar Münchener Spießer, die bereit sind, Geld herzugeben — wenn der Konsul Casimir mitmacht. Casimir ist im Grunde derselbe Typus wie Keith, nur daß er bereits Erfolg gehabt hat. Und daher mißtrauisch ablehnend im Hintergrund bleibt. Aber der Marquis weiß sich zu helfen. Mit dem Gelde, das er seinem Freunde Scholz abnimmt, um ihn zum Genußmenschen auszubilden, inszeniert er ein Gründungsfest, um dort sein Feuerwerk in die Luft zu prasseln: die Villa der Gräfin Werdenfels muß ihm als Schauplatz des Unternehmens dienen. Sie ist seine Geliebte, sein Ideal von Weiblichkeit: hieß einst Anna Huber, hat einen Grafen Werdenfels geheiratet und beerbt; jetzt läßt sie sich von Keith als Wagnersängerin ausbilden. Sie ist sein weiblicher Gegenpol: ebenso leidenschaftlich, kühl, egoistisch, lebensgierig, nur stärker als er, weil sie eine Frau ist. Sie ist sein Glück — und zerstört es zugleich, weil sie im entscheidenden Augenblick von ihm geht — zu Casimir, dem arrivierten, nachdem sie durch Keith ihren großen Erfolg errungen hat.

Denn Keith hat gleichzeitig zwei Eisen im Feuer: den Feenpalast und Annas Konzert. Er weiß, was den Erfolg macht und besorgt ihr für ihr

Auftreten eine berauschende Pariser Toilette: das Ergebnis ist, daß alles nur sieht und niemand hört, so daß die Gräfin einen sie selbst überraschenden Riesenerfolg davonträgt. Sie überschätzt dies Ergebnis nicht, aber sie kennt ihren Wert: und als der Konsul Casimir am Tage nach dem Konzert kommt und ihr einen Heiratsantrag macht, unter der Bedingung, daß sie nicht mehr auftritt, da besinnt sie sich nicht allzulange. Sie wittert in ihm die gleiche Lebensenergie wie in sich selbst und ahnt zugleich das Unheil, das sich über dem Haupt des Marquis zusammenzieht. Sie weiß: Unglück steckt an — und Keith droht von zwei Seiten Unglück. Einmal vom Feenpalast, dessen Geldgeber mißtrauisch gemacht sind und die Bücher einsehen wollen, die er überhaupt nicht führt: sodann von Molly, die seit dem Gartenfest verschwunden ist — weil sie die Möglichkeit kommenden Glückes für Keith ahnte und fürchtete.

Und am Ende bricht denn auch der ganze phantastische Wunderbau, den Keith mit all seiner Energie aufgerichtet hat, über den er endlich das Leben und den Erfolg zwingen wollte, krachend zusammen. Einer der Pfahlbürger kommt, verlangt Rechenschaft über die eingezahlten Gelder: da Keith sie nicht geben kann, zuckt er die Achseln; dann wird der Feenpalast eben ohne ihn gebaut. Keith knirscht, der andere lacht: er hat das Feuerwerk der Idee losgelassen, die Ausführung in der Realität, das eigentliche Leben ist Sache der anderen. Er spürt den Schlag, aber noch hält er sich aufrecht: da kommt Anna, um über Kasimirs Antrag mit ihm zu reden. Er ist empört; sie fragt: Was ist aus Molly geworden? Er will ihren Rassestolz aufpeitschen, setzt die andern verächtlich herab: sie sieht das Ende nahen und verläßt ihn. Als sie geht, windet er sich unter Herzkrämpfen, stürzt ihr schreiend nach: in der Türe trifft er auf Ernst Scholz, der ebenfalls kommt, um Abschied zu nehmen. Er hat genug von seiner Ausbildung zum Genußmenschen, hat sich von allen Illusionen über sich frei gemacht, ist endlich zu Verstand gekommen und geht in eine Irrenanstalt. Er ist anders als die Menschen, so bleibt ihm nur die eine Möglichkeit, freiwillig auf sich zu nehmen, was er sonst gegen seinen Willen (als Moralist) über sich verhängen lassen müßte. In einem Dialog von unheimlicher Doppelbödigkeit kämpfen die beiden einen letzten Kampf: Keith versucht noch einmal neue Mittel aus dem Freunde herauszuschlagen, Scholz dagegen will ihn zum Mitgehen in die Anstalt bewegen, da er im Grunde in der gleichen Lage ist wie er. Keith bittet ihn um Geld: „Über mir schwebt keine andere Gefahr, als daß ich morgen kein Geld habe." Scholz erwidert ruhig: „Du wirst Zeit deines Lebens morgen

kein Geld haben." Keith bettelt: „Gib mir dreißigtausend Mark." Scholz lehnt ab: „Ich gebe solche Summe keinem Wahnsinnigen." Der Marquis schreit: „Du bist der Wahnsinnige" — Scholz erwidert ruhig: „Ich bin zu Verstand gekommen." Mit Tränen in den Augen bittet er ihn mitzukommen: „Ich weiß doch, daß du dir dein jammervolles Los ebenso wenig selber gewählt hast wie ich mir das meinige." Er soll sich seiner Führung anvertrauen, wie er sich ihm anvertrauen wollte — Keith schreit verzweifelt: „Geh — geh!" Da verläßt er ihn endlich: „Dann vergiß nicht, wo du einen Freund hast, dem du jederzeit willkommen bist."

Aber das bitterste steht dem Marquis noch bevor. Kaum ist Scholz fort, da dringt vom Treppenhaus dumpfer Lärm: Hofbräuhausgäste bringen Molly, die sie als Leiche aus dem Stadtbach gezogen haben. Sie bedrohen den Marquis; ein Metzgerknecht dringt auf ihn ein, um ihm den Revolver zu entreißen: als plötzlich Konsul Casimir auf der Bildfläche erscheint. Er treibt die Leute hinaus, fordert Keith auf, München sofort zu verlassen, läßt ihn eine Quittung über 10000 Mark unterzeichnen, die ihm die Gräfin Werdenfels angeblich schuldet — und geht. Und kaum hat der Marquis wieder Geld in der Hand, das einzige, um das im Grunde sein Ringen geht, da steigen seine Lebensgeister wieder; die Zerknirschung und Niedergeschlagenheit verweht — nur vor der Leiche Mollys bebt er noch entsetzt zurück. Ein paar Augenblicke betrachtet er unschlüssig abwechselnd den Revolver, den er noch in der Hand hält und das Geld: dann legt er grinsend die Waffe beiseite: „Das Leben ist eine Rutschbahn!" Soeben war er noch ganz unten — aber der Aufstieg beginnt bereits wieder von neuem, das alte Spiel steht niemals stille.

Münchnerisch-Vergängliches und Unvergängliches gleitet in dieser Dichtung seltsam ineinander. Züge der lebenden Vorbilder, die Wedekind vorschwebten, mischen sich mit den Symbolen, zu denen er die Gestalten wandelte; zwischen Weltbild und Selbstporträt geht der Weg der Komödie auf dem schmalen Steg, der zwischen allzu Subjektivem und allzu Objektivem sich entlangzieht. Der amoralische Phantast, der das Leben um jeden Preis zwingen will, hat ebenso viel vom Wesen des Dichters wie der nach Selbstaufopferung suchende Moralist mitbekommen: es hat seinen guten Sinn, daß das große Feuerwerk, das Keith abbrennt, gerade den Moralisten lahm schießt. Hier zieht sich das Geschehen für einen Augenblick ganz sichtbar in den Dichter zurück, wird zum Vorgang in seiner Person; Auseinandersetzung

zwischen den kämpfenden Kräften seiner eigenen Seele. Es ist kein Zufall, daß nach dieser Explosion Ernst Scholz ebenso hinkt wie der Marquis: jetzt sind sie plötzlich sichtbar Doppelgänger geworden. Wedekind spricht es nicht aus, er gestaltet es nur, wie er denn abgesehen vom „Erdgeist" fast nirgends wieder mit derartig knapper Schärfe und Konzentration gearbeitet hat. Der Dialog hat nicht ganz die Komprimiertheit, wie der des Erdgeists; er ist mehr Dialog als Verzahnung verschiedener Monologe, ist sozusagen menschlicher geworden. Die Wirklichkeit, die mit dem Münchener Pfahlbürgern in die Oberwelt der Kämpfenden hineinragt, hat auch in den Gesprächen ausgleichenden Zutritt bekommen: wie denn die sämtlichen Elemente im Schaffen Wedekinds vielleicht niemals wieder so harmonisch, wenn das Wort für seine Welt einmal gestattet ist, verschmolzen sind wie hier. Wedekind breitet hier seinen ganzen Reichtum aus, steigt auf von dem Sumpf der bürgerlichen Welt in sein Reich der monomanen Leidenschaften, und darüber hinaus bis zu sich selber, zu seiner immer erneut einsetzenden Diskussion mit der Ethik. Hier ist seine Hand noch sicher und beherrscht genug, um diese drei Ingredienzien so spielend zu verschmelzen, daß man sie nur noch nachträglich mühsam sondern kann: er läßt das Geistige nur leicht und andeutend über dem Sinnlichen aufsteigen, läßt es dessen opake Welt zuweilen mit wunderlichen Lichtern voll Ironie und Gläubigkeit zugleich durchleuchten. Mit leichten Strichen zeichnerisch umrissen stehen die Gestalten neben- und übereinander: unten die reinen Münchener, die Karyatiden, die Künstler und Gauner, dann etwas überhöht die Frauen, schon von allerhand tieferer Bedeutung umleuchtet — zuletzt die beiden Ringer mit dem Leben, der Marquis und Ernst Scholz, deren Kampf am Ende ins Geistige hinübergreift, ohne abstrakt zu werden. Als Wedekind diese Hochstaplerkomödie schuf, in der sich zugleich ein ewiges menschliches Verhältnis zum Leben spiegelt, stand er auf der Höhe seines Selbstbesitzes — betrachtend und mit gelassener Hand gestaltend, ein Zeitbild gebend und ein Selbstporträt, ein Schauspiel und ein Bekenntnis, ein Stück München und ein Stück Lebensschicksal.

„OAHA"

In der Gesamtausgabe heißt der Untertitel dieser Komödie, die 1908 erschien, „die Satire der Satire". In Wirklichkeit handelt es sich etwas bescheidener nur um die Satire eines Witzblatts. Oaha ist eine Literaturkomödie, wie sie von Grabbe und Platen bis auf Wolzogen und Arno Holz

immer wieder auftaucht. Die Komödie des „Simplizissimus" und seiner wesentlichsten Mitarbeiter ist hier mit der Liebe des Hasses, mit Erbitterung und Willen zur Rache, und infolgedessen mit allen schwächenden Folgen des allzu persönlichen Beteiligtseins, zu einer Groteske des Witzblatts überhaupt gestaltet. Wedekind war selbst mehrere Jahre Mitarbeiter des Simplizissimus, Albert Langen, der Begründer des Blattes, war eine Zeitlang sein Verleger: so hat er hier aus intimer Kenntnis der inneren und äußeren Verhältnisse, lange nachdem er sich vom Simplizissimus getrennt hatte, eine Schlüsselkomödie geschaffen, die für die Eingeweihten manches sehr Amüsante und Reizvolle birgt, darüber hinaus auch rein für sich genommen allerhand witzige Einzelzüge enthält — und als Ganzes doch nur zu den Nebenwerken Wedekinds gehört, auch in der umgearbeiteten Form, in der sie später unter dem Titel „Till Eulenspiegel" erschien.

Treibender Faktor der Handlung ist der Kampf zwischen Georg Sterner, dem Verleger der satirischen Zeitschrift „Till Eulenspiegel" und seinen Mitarbeitern um Ertrag und Besitz des Blattes. Die Handlung beginnt mit der Redaktionssitzung, in der die berühmte „Palästinafahrtnummer" beschlossen wird, bringt die Flucht des Verlegers nach Paris, Begnadigung und Rückkehr und zuletzt die bekannte Umwandlung des Blattes aus einem kapitalistischen Unternehmen Albert Langens in ein gemeinschaftliches der mitarbeitenden Künstler — eine Umwandlung, die hier damit endigt, daß der ehemalige Verleger nach dieser Zwangssozialisierung mit 300 Mark monatlich als Sitzredakteur angestellt wird. Wie nahe Wedekind sich an die Realität gehalten hat, beweisen neben dem Geschehen schon die Namen. Albert Langen heißt wie gesagt Georg Sterner; sein Schwiegervater Björnstjerne Björnson tritt als Ole Olestjerna auf, „Dichter und Politiker". Unter den Malern marschiert Kuno Konrad Laube an der Spitze, schon durch die Alliteration der Vornamen auf Thomas Theodor Heine deutend. Neben ihm steht für Reznicek Heinrich Freiherr von Tichatschek, der für seine Witze kein reicheres Jagdgebiet als die feine Damenunterwäsche kennt, steht für Thöny Leonhard Burry; dann der Schriftsteller Dr. Kilian, der krachlederne Hosen trägt und alle Leute auf die Kirchweih laden tut: Wissende erkennen nur zu bald die Züge Ludwig Thomas hinter der Maske. Selbst der neue Zeichner aus Rumänien — Pascin war damals gerade entdeckt — taucht wenigstens in einer Anmerkung auf; in der späteren Bearbeitung, in der Wedekind sich überhaupt um eine wenigstens etwas größere Distanzierung bemüht hat, hat er ihn in einen montenegrinischen Künstler verwandelt.

Sich selbst hat Wedekind als den Schriftsteller Max Bouterweck eingeführt, den er im Personenverzeichnis der Gesamtausgabe mit nachträglicher Selbst=ironie als „gekränkte Leberwurst" bezeichnet. Ursprünglich ist von dieser Ironie wenig zu verspüren, im Gegenteil. In dem Haß, der aus den Szenen zwischen Sterner und Bouterweck glimmt, spürt man das Gefühl, von dem der Anstoß zu dem ganzen Werk ausgegangen ist: man empfindet noch heute bei der Lektüre, daß dieses Werk einer schrieb, der sich Luft machen mußte, ein Mensch, der sich übervorteilt, mißachtet, ausgebeutet und unter=drückt glaubte — und diesen Komplex von Gefühlen eines Getretenen ein=mal im Bilde auflösen mußte, um frei zu werden.

Wedekind hat versucht, über dies allzu Persönliche hinauszukommen, einen Weg vom Besonderen ins Allgemeine zu finden. Er möchte die Komödie zu einem Protest gegen das humorlose Zeitalter überhaupt vertiefen, die banale Witzlosigkeit dessen verspotten, was man heute als Witz bezeichnet. Er läßt Sterner für die Texte zu den Bildern des „Till Eulenspiegel" einen geborenen Schweizer Witzbold engagieren, einen Taubstummen, der für ge=wöhnlich ein völlig unzugängliches Traumleben führt; wenn man ihm aber ein Thema stellt, dann lacht er erst eine Weile wie besessen — und dann schreibt er seinen Witz mit Kreide auf eine Schiefertafel. Das ist der rechte Mann für ein Witzblatt: denn „je niedriger das Gemütsleben eines Menschen ist, um so glänzender sind seine Witze". Dieser Walliser Trottel, Oaha mit Namen, hat dem Stück den Namen gegeben: er wird zum geistlos=geistigen Symbol des ganzen Betriebs — der Trottel regiert die Welt, die seines=gleichen ist.

Alle diese Vertiefungsversuche aber helfen doch nicht über die Wirklich=keitsnähe hinweg, in der das meiste verbleibt — und über die im Einzelfall verharrende persönliche Auseinandersetzung. Die Gestalten des Dramas sind nicht von denen der Realität abgelöst; sie werden nicht durchscheinend, kleben am Urbild und beziehen ihr Leben im wesentlichen von ihm. Gewiß ist einzelnes sehr witzig gesehen und umrissen, wie die ständige Selbstcharakte=ristik Dr. Kilians, Ole Olestjernas hohle Überheblichkeit oder die Zuspitzung der Beziehung Sterner=Bouterweck bis zu dem Moment, wo der verkappte Langen dem verkappten Wedekind rät: „Wenn Sie so feurig für Theater schwärmen, dann schreiben Sie doch einmal ein Lustspiel, das aus nichts als Till Eulenspiegel=Witzen besteht. Jedes Wort, das in dem Stück vorkommt, müßte ein Till Eulenspiegel=Witz sein. Das wäre die glänzendste Reklame, die ich mir für den Till Eulenspiegel denken könnte." Wedekind hat sich

diesen Rat zu Herzen genommen: damit ist aber sein Lustspiel naturgemäß selbst nicht allzuviel über das Niveau des bekämpften Simplizissimusscherzes hinausgekommen. Er hat sein eigenes Bild hinzugetan mit all seiner Selbstverachtung, denn: „Je tiefer ein Mensch sich selbst verachten tut, um so bessere Witze macht er": die Überlegenheit, die er erstrebte, hat er aber doch nicht erreicht. Er war nicht frei, war persönlich zu nahe und zu sehr mit seinem Gefühl beteiligt, um zu einem wirklich überlegenen Lachen zu kommen. Die Komödie ist zuweilen der persönlichen Rache, zuweilen der Grimasse bedenklich nahegekommen, trotz allen Geists, der da und dort über ihr leuchtet.

Der „Simplizissimus" ist die Antwort auf „Oaha" nicht schuldig geblieben. In der Nummer vom 26. Oktober 1908 erschien ein Dialog von Peter Schlemihl „Der Satanist", zwei Szenen vor einem Leipziger Gerichtshof. Angeklagter ist Franz Wedelgrind, ein satanischer Dichter, der wegen eines Gedichts gegen die Person des Herrschers vorgeführt wird. Er kommt voll schlotternder Angst, fleht um Gnade, erklärt eigentlich Royalist zu sein, dem es nur die Not des Lebens und sein Verleger unmöglich machen, sich zu dieser Gesinnung zu bekennen. Er verleugnet alles Bisherige, beruft sich auf seinen Hunger, der ihn zu allem gezwungen hätte — und als man ihn schließlich fragt, was er zu tun gedenke, wenn man ihn glimpflich behandelte, da verspricht er zunächst, keine Majestätsbeleidigung mehr zu begehen, dann die Herzensgeheimnisse eines intimen Freundes auf die Bühne zu bringen und schließlich seine Vergangenheit auszulöschen: „Ich will Schmutz werfen auf den Platz, auf dem ich gestanden bin und auf alle, die neben mir gestanden sind! Ich will brav werden! Ich will loyal werden!" — Ein Richter bemerkt ironisch: „Der Satanist!" — dann ziehen sie sich zur Beratung zurück, während Wedelgrind zum Gerichtsdiener feststellt: „Die Poesie ist eine Rutschbahn."

Der Ton dieser Szene ist nicht eben fein und läßt an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig: Ludwig Thoma, der Verfasser, konnte sich aber mit Recht darauf berufen, daß Wedekind selbst in diesem Falle mit dieser Tonart begonnen hatte.

„DER SCHNELLMALER"

Diese „große tragikomische Originalcharakterposse in drei Aufzügen" mit dem Untertitel „Kunst oder Mammon" hat Wedekind nicht in seine gesammelten Werke aufgenommen. Sie stammt aus seiner frühesten Zeit, aus dem Jahre 1889, liegt wahrscheinlich noch vor oder unmittelbar hinter

der „Jungen Welt". Sie wirkt wie eine ziemlich reine Zweckarbeit, wie ein Versuch, wirklich eine Posse für das Theater zu schreiben und dabei gleichzeitig das rein Äußerliche üblicher dramatischer Bühnentechnik an einem praktischen Beispiel lernend zu erproben. Von allen Werken Wedekinds ist dieser „Schnellmaler" dasjenige, das am wenigstens von seiner Art verrät. Da und dort leuchtet einmal ein Wort, ein Witz etwas heller auf; das Ganze hat von Geist des späteren Wedekind noch so gut wie gar nichts. Es ist eine Posse und nicht einmal eine gute: der Humor ist gewaltsam, der Witz desgleichen; es ist, als ob der Verfasser sorgsam alles Persönliche, das in der „Jungen Welt" bereits so verheißungsvoll leuchtet, hier noch bewußt oder im Ringen mit der selbst gestellten Aufgabe an jeglicher Ausstrahlung verhindert hat.

Die Handlung dreht sich darum, wer der Schwiegersohn des Großhändlers und Fabrikbesitzers Pankratius Knapp werden soll, der Maler Fridolin Wald, für den sich Knapps Sohn Thomas, sein Freund, einsetzt, oder Dr. Steiner, angeblicher Chemiker und Erfinder, auf den der Vater schwört. Fridolin liebt Knapps Tochter Johanna und sie ihn ebenfalls; der Alte aber ist gegen ihn, weil er von der Kunst nichts hält und an seinen Dr. Steiner glaubt. Fridolin hat zwar ein sehr talentvolles Bild gemalt, den „Entfesselten Prometheus", aber niemand kauft es — und jetzt dient seine Kunst lediglich der Unterhaltung: wenn Frau Pasiphae Knapp einen Kaffee gibt, muß er sich als Schnellmaler produzieren, indem er unter Klavierbegleitung ein Portät oder irgendein ihm aufgegebenes Bild malt. Bei einer solchen Gesellschaft kommt es schließlich zur Katastrophe: Fridolin malt ein Schnellporträt von Johanna, das unter Steiners Einfluß von allen höhnisch abgelehnt wird, so daß der Schnellmaler schließlich verzweifelt davon stürzt, um den lange geplanten Selbstmord zu begehen. Aber das Schicksal entscheidet gegen seine Absicht für ihn: das Gift, das der Apotheker ihm gab, war nur Rizinus — und so löst sich zuletzt alles in Wohlgefallen: der angebliche Chemiker wird als steckbrieflich gesuchter Schwindler entlarvt, Fridolins Prometheus wird von der staatlichen Galerie angekauft; und er sinkt am Ende gerührt seiner Johanna mit väterlichem Segen in die Arme.

Mit diesen Umrissen ist das Wesentliche des Werks gegeben: für das Bild des Menschen Wedekind gibt es kaum einen Zug von Bedeutung und ebensowenig für das des Dichters. Er hat lediglich historisches Interesse — darüber hinaus nur, wenn man philologisch erste schattenhafte Hinweise auf Wesen und Wollen des späteren Wedekind darin suchen oder konstruieren wollte.

MORALIST UND BEKENNER

Das Jahr 1900 etwa bedeutet einen Wendepunkt im Schaffen Frank Wedekinds. Der Mann, der bis dahin die sachlichsten Verdichtungen des Erlebten und Erfahrenen hinstellte, unbeteiligt eigenes und fremdes Leben unter den Gesichtswinkel einer höheren Sinnlosigkeit schob, aus Gelächter Tragödien, aus Tragischem Gelächter wachsen ließ und beides gleich unberührt hinstellte, mit einer ganz leisen Verzerrung ins Groteske, die dem Wirklichen etwas gespenstisch Unwirkliches, dem Unglaubhaftesten eine schauerliche Realität gab — dieser Mann wird plötzlich sich selbst gegenüber weich. Er, der das eigene Empfinden im Wissen um das höllische Leben erstarren ließ, bekommt plötzlich erneut Gefühl, aber nicht mehr unmittelbares, wie einst, da er die Kindertragödie schrieb, für das Dasein selbst und seine verkannte Herrlichkeit, sondern mittelbares, bewußtes — Gefühl für sich selbst. Frank Wedekind, dessen Wesensbild zum großen Teil durch die sachliche Männlichkeit bestimmt war, mit der er noch in die letzten Abgründe des Daseins blickte, gibt grade diese Distanz haltende Männlichkeit auf — um seiner selbst willen. Der bis hierher nur das Werk reden ließ, beginnt selbst zu sprechen, von sich und seinem Werk, beginnt zu klagen und zu fordern. Durch die Sachlichkeit, die sich auch von hier aus als Einstellung, nicht als natürliche Haltung enthüllt, bricht das Fordern eines tragischen Menschen: die Überlegenheit und Unnahbarkeit des Dichters, der noch jeweils von der ausgesprochenen eigenen Meinung so weit abrückt, daß ihn nichts festlegen konnte, zerbricht; er fängt an, sich ernst zu nehmen und tragisch. Er klagt über den Unverstand der Masse, die sein Wesen verkennt; er betont sich selbst und den eigenen Ernst: die Souvernität, bis dahin wenigstens Ziel, versinkt, ein Beteiligter ruft nach Achtung und Anerkennung für seine Welt. Den Gestalter Wedekind löst der Bekenner ab, der Bekenner seiner selbst und seines Glaubens: über dem Dichter erhebt der heimliche Moralist, der immer in ihm war, das Haupt. Thema ist nicht mehr die Welt, sondern Wedekinds Meinung von ihr und ihre von ihm: es geht um Wertung, nicht um feststellende Gestaltung.

Am Anfang dieser Reihe steht das Schauspiel „So ist das Leben", in dem Wedekind trotz des skeptisch resignierten Titels zuerst den Schrei nach Ernstgenommenwerden erhob: am Ende der Einakter „Zensur", in dem die Diskussion von der Aufführbarkeit der Wedekindschen Dichtung bis zur Wertung ihrer sittlichen Berechtigung geht. Dazwischen liegen „Hidalla" und „Musik", welch letzteres zwar nur halb in diesen Kreis der Bekennerdramen gehört, dafür aber den Moralisten Wedekind einmal ganz rein hinstellt — unter gleichzeitiger Rückwendung auf das Formale der Anfänge. Die sentimentalische Phase der Wedekindschen Dichtung wird von diesen vier Werken umschrieben, die in der Zeit von 1901 bis 1908 erschienen — wobei freilich nicht zu vergessen ist, daß in dieselben Jahre auch der „Totentanz" und „Oaha" fallen, von denen dieses allerdings in mancher Beziehung auch zu den selbstbekennenden Dramen gehört.

„KÖNIG NICOLO" oder „SO IST DAS LEBEN"

Die ersten Worte des Prologs dieser Dichtung, die im Herbst 1901 entstand, lauten: „Nur kein Gelächter!" Sie geben ganz rein die Grundstimmmung dieser Tragödie vom vertriebenen König, der unerkannt durch die Lande irrt und in dessen Schicksal Frank Wedekind ein Abbild seines eigenen Loses geben wollte. Ein Mensch ruft hier, der seit mehr als einem Jahrzehnt Werk auf Werk in die Welt stellte, und bestenfalls als Widerhall Gelächter erlebte. Der sich als Possenreißer genommen sah, noch wo er glaubte, den tiefsten Ernst seiner Weltbetrachtung gegeben zu haben — und darum hier auf einmal die Maske der Überlegenheit ablegt und fordert: Nehmt mich ernst! Indirekt handeln alle Dramen Wedekinds nur von ihm selbst; sie handeln aber von seinem Wesen als Mensch, von seinem Verhältnis zur Welt: dieses hier wendet sich zurück auf seine Tätigkeit, handelt von seinem Schaffen als Dichter und von seinem Verhältnis zu sich selbst. Wie einen Schleier hat Wedekind eine historische Verkleidung über das Ganze gebreitet: der ursprüngliche Sinn der Dichtung aber tritt überall deutlich erkennbar hinter der abgerückten Symbolik der Gestalten zutage.

Das Drama spielt in Italien, etwa um den Beginn der Frührenaissance, in Perugia. König Nicolo hat in Umbrien regiert, wie es landesüblich ist; mit Schwelgereien, Maskenbällen, Jagden hat er den Staatsschatz vergeudet, mit Dirnen und Buhlknaben den Namen eines Königs entwürdigt und böses Beispiel gegeben: bis das Volk sich erhob und seine Macht zerbrach. Seinen

Thron besteigt Pietro Folchi, der ehrsame Schlächtermeister von Perugia, Nicolo soll verzichten. Er lehnt entrüstet ab: Wer als König geboren ist, stirbt nicht als Mensch. Er wird des Landes verwiesen bei Androhung des Todes im Falle der Rückkehr samt seiner Tochter, der Prinzessin Alma, es gelingt ihm aber, sich auf der Brücke von den Söldnern frei zu machen und über die Brustwehr in den Fluß zu springen. Man erklärt ihn für tot: nun zieht er unerkannt mit Alma, die wieder zu ihm trifft, durch das Land, Arbeit suchend, ohne sie zu finden. Schließlich wird er Lehrling bei einem Damenschneider in Perugia: er versteht sich auf den vornehmen Schnitt, und alle Damen der Stadt lassen nur bei Meister Pandolfo arbeiten, wenn der neue Lehrbube Gigi zuschneidet. Dann und wann besucht ihn seine Tochter, die in Knabentracht bei dem alten Gerichtsschreiber Akten kopiert, sie ist das einzig Helle in seinem dunkeln Dasein. Denn die Gesellen hassen und mißhandeln ihn, suchen ihn auf jede Weise zu demütigen. Nicolo nimmt ihre Gehässigkeiten mit Selbstüberwindung auf sich — bis eines Tages die getretene Menschenwürde sich in ihm aufbäumt, er flucht dem König in der eigenen Brust: „O Fluch über den König, der mich hindert, mich von diesen Schurken schuhriegeln zu lassen! O Fluch über den König, der mich hindert, diesen Schurken zu zerschmettern, da ich ihn besser begreife, als er mich begreift! O Fluch über den König, der mich hindert, ein Mensch zu sein, wie jeder andere!" Die Gesellen die alles auf den braven regierenden König Pietro beziehen, springen entsetzt auf und packen ihn: er wird wegen Majestätsbeleidigung verhaftet und vor Gericht geschleppt. In einer grotesken Verhandlung, bei der Prinzessin Alma das Protokoll führen muß, wird er verurteilt, zu zweijähriger Kerkerhaft und wiederum zur Verweisung aus Perugia für die Dauer seines Lebens unter Androhung der Todesstrafe im Falle der Rückkehr.

Nicolo wandert also ins Gefängnis, froh, der Berührung mit der Welt für eine Weile entzogen zu sein. Alma kommt ihn zuweilen besuchen: und als die zwei Jahre herum sind, zieht sie, wieder in Knabentracht mit ihm im Lande umher, unter dem fahrenden Volk — und wandert sogar mit ihm zur Elendenkirchweih, die, eine phantastische Walpurgisnacht, am Hochgericht unter dem Galgen zu mitternächtiger Stunde, stattfindet. Denn der einstige König will sich als Schauspieler versuchen, allerhand landstreichendes Volk trifft dort zusammen, Dirnen und Kuppler, Kunstreiter und Theaterdirektoren, die aus den Gästen der Kirchweih ihre Künstler engagieren wollen. Ein gespenstiger Chorus grüßt die Ankommenden, ein Gesang von einem wunderlich-klappern-

den, melancholisch-lächerlichen Rhythmus, der in der von Wedekind selbst angegebenen Melogie unvergeßlich im Ohre bleibt:

Auf dem Dorf und in der Stadt
Schnarchen alle Menschen hinter dichtgeschlossenen Fenstern,
Und was Haus und Bett nicht hat,
Dreht sich unterm Hochgericht mit fröhlichen Gespenstern.

Die Probe beginnt, Schauspieler zeigen ihre Kunst — und so schließlich auch König Nicolo. Er besteigt den Felsen und beginnt seine Rede:

Ich bin der Herrscher hier in diesem Land,
Von Gott ernannt, von niemand erkannt!

Er meint es bitter ernst, aber die Zuschauer schütteln sich vor Lachen und rufen: Da capo! Da capo! Er erklärt angstvoll: Geehrte Zuhörer! Mein Fach auf der Bühne ist die große ernste Tragödie! Wieder dröhnt das Lachen von unten herauf: Ein großartiger Komiker — ein unbezahlbarer Charakterkomiker. Er spricht seinen Monolog weiter, immer von neuem Gelächter unterbrochen: und schließlich beginnt ein Wettbieten der beiden Theaterbesitzer um ihn. Für fünfhundert Soldi engagiert ihn schließlich der eine: Alma wird als jugendlicher Hanswurst mit in den Kauf genommen. Als Epaminondas Alexandrion zieht Nicolo mit seinem neuen Herrn ab, während der Chorus seine eintönige Weise weitersingt:

Sonne bald den Berg erklimmt,
Uns bis übers Jahr in alle Winde zu verschlagen,
Die vom Schicksal wir bestimmt,
Unerreichte Truggebilde krampfhaft zu erjagen.

Nicolo wandert, trotz der Acht, die auf ihm liegt, mit seinem Direktor nach Perugia zurück und erringt dort so große Erfolge, daß eines Tages sogar König Pietro, sein Nachfolger, kommt, um ihn sich anzusehen. Nicolo spielt wieder die „Königsposse", Dialoge eines Königs mit seinem Kammerdiener, einer Kurtisane, mit seinem Kanzler, zuletzt mit seinem eigenen Dämon. Er spricht Worte voll hoher Weisheit und tiefer Menschen- und Lebenskenntnis, das Volk nennt's Posse, König Pietro aber erkennt die Tragödie: er ist von dem Gehörten so tief erschüttert, daß er den Schauspieler mit sich nimmt, an seinen Hof, als seinen Ratgeber, seinen — Hofnarren.

Und hier vollendet sich nun Nicolos Geschick. Kronprinz Filipo verliebt sich in Alma, die er einst, kurz nach der Revolution, auf Befehl seines Vaters heiraten sollte. Jetzt empört sich der Alte dagegen und ruft den Narren: er

soll zeigen, ob er so weise ist, wie er tut und selbst entscheiden. Er soll seiner Tochter befehlen, des Prinzen Werbungen zurückzuweisen. Nicolo aber erklärt, er habe in diesem Lande nichts zu befehlen. Er weigert sich, den Wunsch des Königs zu erfüllen, so daß dieser schließlich zornentbrannt ihn und seine Tochter des Landes verweist „bei Androhung der Todesstrafe für den Fall der Rückkehr". Bei dieser abermaligen Wiederholung seines Geschicks muß Nicolo erheitert lachen; er bekennt, daß dieses Urteil schon einmal in diesem Saale über ihn verhängt wurde — und erklärt, daß er König Nicolo sei. König Pietro steht erschüttert vor diesem Schicksal: er glaubt, der arme Narr sei wahnsinnig geworden. Nicolo beschwört vergeblich, daß er wirklich der einstige König sei: man sucht ihn zu beruhigen — Pietro selbst weist ihn langmütig darauf hin, daß Nicolo doch lange tot, beim Sprung von der Brücke ertrunken sei. Der gräßlichste aller Flüche, der Fluch der Lächerlichkeit, droht dem heimlichen König; er sucht nach Beweisen, läßt seine Tochter rufen, die seine Worte bestätigen soll: zuletzt bricht er auf den Stufen seines Thrones zusammen: „Wer kann durch seinen Leichnam beweisen, daß er König war! — Zu spät — zu spät! — — So ist das Leben." Er dankt ab, aber nicht als König, sondern nur als Mensch, und stirbt. Filipo nimmt Alma in seine Arme, König Pietro stimmt zu: Nicolo soll in der Fürstengruft bestattet werden, aber niemand soll erfahren, was sich zuletzt zugetragen hat: „Die Geschichte soll von mir nicht melden, daß ich einen König zu meinem Hofnarren gemacht habe."

Ein Königsmärchen, eine tiefsinnige Fabel vom Wechsel menschlicher Geschicke und menschlicher Größe: für Wedekind aber war es mehr. Hinter dem König Nicolo stand er selber, dessen Königsschicksal wurde für ihn zum Bilde seines Dichterschicksals. Durch den Mund dieses vertriebenen, von niemand erkannten Königs sprach er alle Klagen aus, die in ihm sich angesammelt hatten über sein eigenes Los. Alle Bitterkeit des Verkanntseins legte er ihm in den Mund: man braucht in den Reden König Nicolos nur jeweils für König Dichter zu setzen, und die Tragödie handelt nur noch von Wedekind selbst. Nicht mehr der märchenhafte König von Perugia ist der Held der Dichtung, sondern ihr Dichter selbst, den niemand als das anerkennt, was er ist, als Dichter; der als Damenschneider Lorbeeren erntet — ein Symbol, das vielleicht die bitterste Selbstironie enthält, die Wedekind jemals aufgebracht hat — der als Verbrecher gegen die Majestät eingesperrt wird, obwohl er sich höchstens gegen die eigene vergangen hat. Hier gehen

sogar die äußeren Schicksale ineinander über: Wedekinds Majestätsbeleidigungsprozeß und seine Verurteilung spielen deutlich sichtbar in die Handlung hinein, wie nachher seine Fahrten als Schauspieler und Komödiant. Noch seine Erfolge werden ihm zu Bitterkeiten: man klatscht wohl Bravo, aber man lacht über ihn; wo er seinen bittersten Ernst gibt, glaubt man, er bringe Possen und Jahrmarktsschwänke. Es ist wie eine Abrechnung Wedekinds mit seinem ganzen bisherigen Leben, wenn König Nicolo sagt: „Als König (sprich Dichter) glaubte ich mich sicher genug vor der Welt, um ohne Gefahr meinen Träumen leben zu können. Ich vergaß, daß der König wie auch der Bauer und jeder andere Mensch nur der Wahrung seines Standes und der Verteidigung seines Besitzes leben darf, wenn er nicht beides verlieren will." „Ihr spottet Eurer selbst, mein Vater", wirft Alma ein. „Das wäre schon wenigstens etwas," erwidert der König, „wofür die Menschen vielleicht unseren Unterhalt bestreiten möchten. So wie ich mich ihnen jetzt darbiete, bin ich nicht zu verwenden. Entweder verletze ich durch Anmaßung und Stolz, zu denen mein Bettlergewand in lächerlichem Gegensatz steht, oder mein höfliches Benehmen macht sie mißtrauisch, da bei ihnen mit schlichter Bescheidenheit niemand auf einen grünen Zweig gelangt."

In diesen Bekenntnissen geht es weiter durch das ganze Drama hindurch. Die Gerichtsszene benutzt Wedekind sogar zu einer nachträglichen inneren Rechtfertigung gegenüber seiner Verurteilung wegen Majestätsbeleidigung: das Vergehen sei für den König zu gleichgültig und zu geringfügig, als daß er es zu rächen brauchte: zugleich erscheint es ihm zu furchtbar, als daß die niedrige Menschheit sich vermessen dürfte, es je zu sühnen. Noch tiefsinniger werden die Szenen der Elendenkirchweih und der Königsposse, wo der halb zufällige Doppelsinn der Beziehung auf König und Dichter bewußt weiter ausgebaut wird über das persönliche Geschick Wedekinds zu einem Bilde des Künstlerschicksals überhaupt.

Und hier vollzieht sich denn auch die Wandlung, die das Werk doch wieder über das allzu Persönliche hinaushebt ins Allgemeine. Was als Klage eines Dichters über sein Verkanntwerden angelegt ist, wird ihm unter den Händen doch wieder zu mehr: das Ganze wird aus einem Spiegelbild eines Einzelschicksals zum bunten Bild des Kampfes um die Menschenwürde überhaupt, zu einem merkwürdig doppelbödigen Spiel mit Freiheit, Adel, Majestät und Ruhm. Der Dichterkönig ist am Ende doch nicht nur der Verkannte, er stürzt vielmehr über die Beleidigung der eigenen Majestät, die sein Leben bedeutete — und steigt erst wieder über das possenhafte Bekenntnis seiner

Schuld, die an das Königlich-Menschliche in dem anderen rührt. Schwermut und Trauer spielen zuletzt mit sich selbst: aus persönlicher Klage wächst ein überpersönliches Bild des Schicksals königlicher Menschen, auf der Einsicht des Prologs, daß es zwei Gestalten sind, die unbotmäßig in uns allen walten: ein kleiner König und ein großer Tor. Die Verkleidung der eigenen Tragödie, zu Anfang das Wesentliche, wird im weiteren Verlauf des Schauspiels immer dichter, verschleiernder, das Stück dunkeln Menschentums, das auch in dieses Werk eingegangen ist, strahlt dafür umso heller, Menschen und Schicksale von sich aus durchleuchtend.

Man hat es bedauert, daß Frank Wedekind in einem Anfall von Schwäche weich wurde, seine Stellung zur Welt aufgab und ihr entgegenkam, indem er bat: Nehmt mich ernst! Es ist sicher, daß die Reihe der früheren Dichtungen erheblich stärker, männlicher wirkt als dieses Drama. Aber eben dessen Existenz beweist doch, daß diese ganze Härte vom „Erdgeist" bis zum „Marquis von Keith" letzten Endes wenigstens zum Teil doch Willenssache, nicht Natur war. Diese Tragödie, mit der frierenden Einsamkeit der Szenen im Gefängnis beispielsweise gibt zu dem inneren Bild des Dichters die notwendige Ergänzung. Man sieht hier, wie auch hinter dieser Überlegenheit oder besser hinter diesem Willen zur Überlegenheit zuletzt eine Schwäche gegen die Welt saß, daß die Kehrseite des Zynismus eine tiefe Lebensangst war. In diesen Szenen tut das Kind die Augen auf, das irgendwo auch in diesem durch alle Höhen und Tiefen gegangenen Menschen sitzengeblieben war — ein Kind, das voll Angst in das Leben blickt, die Menschen fürchtet und nach Sicherheit und Heimat weint. Und daß Wedekind sich zu diesen weichen Seiten seiner Seele bekennt, daß er die Einstellung vergißt und rein Gefühltes gibt, das ist eigentlich das wesentlichste an dieser Tragödie. Wesentlicher als sein Bekenntnis zu sich als Dichter ist diese Aufrichtigkeit zu sich als Mensch — und sie ist es, die trotz der leisen Sentimentalität dem Werk bei allen Schwächen etwas bleibend Schönes gibt.

„HIDALLA" oder „KARL HETMANN, DER ZWERGRIESE"

Dieses fünfaktige Schauspiel, das in den Jahren 1903/1904 entstand, ist das moderne Seitenstück zu „König Nicolo". Das Ausgangsthema ist im Grunde dasselbe: Wollen und Wirken des Dichters und Denkers Wedekind.

Statt der historischen Verkleidung nur ein leichter grotesker Überwurf, ein leicht distanzierendes Abrücken: der Kampf wird hier direkt gestaltet, mitsamt der Welt, in der und gegen die er sich abspielt. Was über König Nicolo hinausgeht, ist die verstärkte Darlegung und Entwicklung der eigenen Moral. „König Nicolo" ist Bekenntnis zum eigenen Dichterlos, Klage um das Verkanntsein und dahinter andeutendes Bekennen eigener Verschuldung; „Hidalla" ist darüber hinaus Bekenntnis zu der Moral, an die dieser heimliche Ethiker zum mindesten früher einmal geglaubt, für die er mit seinen Dichtungen gekämpft hat. „König Nicolo" ist des Dichters Kampf gegen die Stumpfheit der Welt; „Hidalla" ist der Versuch, die bisher indirekt gestaltete Moral seiner Dramen direkt, ausgesprochen zu bekennen und darzulegen. Die pessimistische Grundstimmung ist beiden gemein: die Welt bleibt hier wie dort Sieger — die nahe wie die ferne, die Menschen, die um den Dichter sind, wie die anderen.

Karl Hetmanns Kampf in diesem Schauspiel geht nach zwei Seiten. Einmal gegen die Welt: er will Menschenseelen gewinnen für seine Ideen — sodann gegen Rudolf Launhart, den Unternehmer, der aus dem, was dem andern Lebenssache ist, ein Geschäft macht. Wieder werden Albert Langens Züge hinter der Gestalt dieses Geldmanns und Verlegers sichtbar: noch nicht so grotesk übersteigert wie nachher in „Oaha", an Äußerlichkeiten wie dem Staatsminister als Schwiegervater aber sofort deutlich erkennbar.

Launhart hat mit einem bemerkenswert harmlosen Kapitalisten, Heinrich Gellinghausen einen Vertrag geschlossen zum Zweck der Gründung eines internationalen Instituts für Sozialwissenschaft. Die Frage ist, auf welches Spezialgebiet sie sich legen wollen, um möglichst schnell Erfolge zu erzielen. Man spricht von Reform der Kindererziehung, von Politik — schließlich meint Launharts häßliche Schwester Berta: es wird nichts übrigbleiben als die Frauenbewegung. Gellinghausen ist dagegen: auch Launhart meint: „Der Frauenbewegung gehört ja ohne Zweifel die Zukunft. Als geschäftliche Grundlage für unser Unternehmen wird sie nur leider durch die Häßlichkeit ihrer Vorkämpferinnen entwertet." Gellinghausens Abneigung wächst aus seiner bürgerlichen Beschränktheit, die in einer witzigen Szene mit seiner Braut, der schönen Fanny Kettler, zutage tritt. Man hat ihm mitgeteilt, daß Fanny vor Jahren einmal in näheren Beziehungen zu einem Arzt gestanden hat. Gellinghausen erklärt, daß er mit keinem Wort daran glaube — und ist entsetzt, als sie sie ihm ruhig bestätigt. Er beklagt sich, daß sie ihn betrogen hätte: „Hätte ich gewußt, was du bist!" Sie verbittet sich empört seine Beschimpfungen:

„Deswegen also bin ich jetzt nichts mehr? — Das also war die Hauptsache an mir?! — Läßt sich eine schmachvollere Beschimpfung für ein menschliches Wesen ersinnen? — als deswegen, um eines solchen — Vorzugswillen — geliebt zu werden?! — Als wäre man ein Stück Vieh!"

Die Verlobung wird aufgelöst, die beiden arbeiten aber doch in Launharts Gründung zusammen weiter: denn jetzt kommt auf einmal die gesuchte Idee in Gestalt Karl Hetmanns. Er ist Sekretär des von ihm gegründeten Internationalen Vereins zur Züchtung von Rassemenschen, vor dem eine ferne Erinnerung an Immermanns Semilasso und sein Menschenzüchtungsinstitut in der Kassubei auftaucht; er kommt zu Launhart mit der Anfrage, ob dieser die Herausgabe von Drucksachen des Vereins übernehmen will. Launhart wittert sofort die hier liegenden Möglichkeiten; er bittet um nähere Auskunft über Zweck und Ziele des Bundes. Hetmann gibt sie ihm: „Unsere bisherige Moral war auf das menschliche Wohl gerichtet, sie war dazu bestimmt, das Unglück zu bekämpfen und hatte in erster Linie die Unglücklichen ins Auge gefaßt. An dieser Moral wird kein Wort geändert. Für die Reichen aber habe ich, über die alte Moral hinaus, eine neue geschaffen, deren höchstes Gebot die Schönheit ist . . . Der Durst nach Schönheit ist ein nicht minder göttliches Gesetz in uns als der Trieb zur Bekämpfung der Erdenqual . . . Unsere Moral fordert Opfer, wie sie noch keine forderte. Die allgemeine Moral steht im Dienst des höchsten menschlichen Glückes, der Familie. Dieses höchste menschliche Glück fordern wir von den Mitgliedern unseres Bundes als erstes Opfer."

Der erste Paragraph der Satzungen hebt unter den Angehörigen des Bundes die bürgerlichen Gesetze über Ehe und Familie auf: der zweite erklärt, daß die Mitglieder des Bundes durch feierliches Gelübde auf das Recht verzichten, einander die Bezeugungen ihrer Gunst zu verweigern. Es ist das Gegenteil von freier Liebe; die Liebe ist vielmehr ein Recht aller an alle: der freien Fortentwicklung der Schönheit steht kein Hindernis mehr entgegen.

Denn Mitglieder dieses Bundes können nur schöne Menschen werden; Hetmann selbst, der Begründer der neuen Moral, ist, weil viel zu häßlich, nur Sekretär des Bundes, den ein Großmeister leitet, der in seiner Erscheinung alle Vorzüge vereinigt, durch die ein Mensch sich nur auszeichnen kann. Fanny Kettler erklärt aus Interesse für Hetmann und aus Protest gegen Gellinghausen sofort ihren Beitritt; auch Launhart will sich vormerken lassen, wird aber von Hetmann aus Gründen innerer Häßlichkeit abgelehnt. In diesem

Augenblick läßt sich Herr Pietro Alessandro Morosini melden — der Großmeister: es erscheint „der schöne Mann". „Das also ist in Ihren Augen der Inbegriff menschlicher Vollkommenheit", wendet sich die häßliche Berta Launhart höhnisch an Hetmann: Fanny aber schauert entsetzt zusammen und der Widersinn ihres Schicksals, Abscheu vor dieser Schönheit und Liebe zum Häßlichen zu empfinden, kommt ihr zum ersten Mal anschaulich zum Bewußtsein.

Zu Beginn des zweiten Akts ist Launharts Gründung bereits in voller Blüte: Die Zeitung floriert, die Polizei hat die öffentlichen Versammlungen des internationalen Kongresses zur Züchtung von Rassemenschen anstandslos gestattet. Aber der Gegensatz Launhart-Hetmann ist auch bereits offenkundig geworden: Hetmann will Menschenseelen gewinnen, Launhart Geld. Die Zeitung ist konfisziert worden wegen eines Hetmannschen Artikels; durch Launharts Mitwirkung fällt der Polizei das Manuskript in die Hände: die Sache geht den Weg, den der Verleger will, dem nur an der Reklame durch den Skandal gelegt ist. Hetmann steht vor dem Erfolg seiner Ideen. Alles drängt sich zur Aufnahme in den Bund; der Kongreß wird eine Weltveranstaltung. Hetmann selbst ist mißtrauisch gegen den Erfolg, obwohl sich alles um ihn dreht, während der schöne Großmeister sich neben ihm nur noch wie ein Zwergriese vorkommt. Die Damen laufen ihm das Haus ein: vor allem liebt ihn Fanny trotz aller Gegensätze des Äußeren mit all ihren Instinkten. Hetmann aber lehnt sie aus Prinzip ab: fragt sie sogar, wie es mit ihrem Gelöbnis als Bundesmitglied steht, das noch immer seiner Erfüllung harre. Sie gibt die Tatsache zu, erklärt aber, nicht Schuld daran zu tragen, daß niemand nach ihren Gunstbezeugungen verlangt. Hetmann widerspricht: „Sie allein sind schuld. Falsche Worte einer verkrüppelten Seele stimmen nicht zu der Art, in der Ihnen vergönnt ist einherzuschreiten." Er will sich seinen Glauben an den Seelenadel der Schönheit nicht durch das schönste Weib nehmen lassen; er lehnt ihre Liebe zu ihm, dem Häßlichen, ab, beschimpft sie als Zwergseele und geht. Fanny, außer sich über seine Ablehnung, will sich dem ersten besten geben, der ihr in den Weg tritt. Sie findet ihn in Dr. Walo von Brühl, Bundesmitglied und Philosoph, der sie auch in der Tat bittet, die Seine zu werden. Sie sagt zu: aber nun fragt er nach Hetmann, ob der wirklich ein Mensch oder nur eine Reklamegröße sei. Und Fanny bekennt voll Leidenschaft: Karl Hetmann ist die größte Menschenseele, die seit langer Zeit gelebt hat. Sie rühmt ihn als den einzigen, von dem sie glaubt, daß er bereit sei, sein Leben für seine Überzeugung fortzuwerfen — Brühl erkennt, daß sie Hetmann liebt und erklärt, sie

bleibe für ihn unantastbares Heiligtum, solange er sich nicht davon überzeugt habe, daß er ihrer mindestens ebenso würdig sei wie Hetmann. Fanny sieht verzweifelt die Erfüllung ihres Gelübdes, die Hetmann forderte, wieder in weite Ferne entweichen.

Inzwischen erfüllt sich das Geschick nach Launharts Willen. Er ist geflohen, hat sich in Sicherheit gebracht, dadurch fällt, wie er erwartete, Fluchtverdacht auch auf seine Mitarbeiter: Hetmann wird verhaftet, der Kongreß kann nicht stattfinden. Hetmanns Erfolg ist dahin, sein Werk ist zertrümmert, Launhart aber hat für seine Zeitung die Riesenreklame des Skandals, an der ihm vor allem gelegen war.

Ein Jahr nach Hetmanns Rückkehr aus dem Gefängnis setzt die Handlung wieder ein. Die bürgerliche Gesellschaft hat ihn wieder einmal als unbrauchbar abgelehnt; er kommt trotzdem wieder und bietet seine Dienste an. Seine bisherige Arbeit ist durch seine Verhaftung vernichtet; jetzt sitzt er am Schreibtisch und schreibt ein großes Werk über seine Ideen. Fanny Kettler bringt ihm Blumen: er sieht sie kaum und denkt nur an sein Werk. Er erklärt ihr: „Seit ich zu denken begann, kämpfe ich um Erhöhung meines Lebensgenusses" — aber das schöne Mädchen neben sich, das ihn liebt, das im Grunde aus sich heraus dieselben Gedanken, dieselben Gefühle hat wie er, will er trotzdem nicht nehmen — um seines Glaubens willen: denn er ist Moralist. Er spielt mit dem Gedanken, sein Leben für sein Werk hinzugeben und so die Saat zu neuem Gedeihen zu bringen: ein Don Quichotte, der in Resignation und Skepsis lebt und nicht sehen will, daß die Schönheit, die er so sehnsüchtig sucht, lebendig wartend neben ihm steht. Er entwickelt von neuem seine Sehnsucht nach der zweifachen Moral für arm und reich — neben den Glauben aber diesmal zugleich die Skepsis des Enttäuschten setzend: „Unzweifelhaft bedarf der Reiche anspruchsvollerer Gesetze als der Arme. Durch dieses Axiom hoffte ich den Stolz der begüterten Menschheit zu entflammen und zum Kampfgenossen zu gewinnen. Aber die Rechnung war falsch. Der Reiche hat die für den Armen erdachte Moral usurpiert und zieht größeren Vorteil daraus als der Arme, für den sie erdacht ist. Der Reiche setzt eher sein Leben für seinen Reichtum als seinen Reichtum für sein Leben aufs Spiel." Daß er, der geistig Reiche, es im Grunde Fanny gegenüber genau so macht, aus einem inneren Stolz auf seine Lehre, kommt ihm nicht zum Bewußtsein.

Genau so skeptisch und gläubig zugleich steht er bereits seinen weiteren Glaubenssätzen von einst gegenüber. „Der nächste Freiheitskampf der

Menschheit wird gegen den Feudalismus der Liebe gerichtet sein. Ist eine Menschheit nicht lächerlich, die Geheimnisse vor sich selber hat? Oder glauben Sie vielleicht an den Pöbelwahn, das Liebesleben werde verschleiert, weil es häßlich sei? Im Gegenteil der Mensch wagt ihm nicht in die Augen zu sehen, so wie er vor seinem Fürsten, vor seiner Gottheit den Blick nicht zu heben wagt. Jahrtausende alter Aberglaube aus den Zeiten tiefster Barbarei hält die Vernunft im Bann. Auf diesem Aberglauben aber beruhen die drei barbarischen Lebensformen, von denen ich sprach: Die wie ein wildes Tier aus der menschlichen Gemeinschaft hinausgehetzte Dirne; das zu körperlicher und geistiger Krüppelhaftigkeit verurteilte, um sein ganzes Liebesleben betrogene alte Mädchen; und die zum Zweck einer möglichst günstigen Verheiratung gewahrte Unberührtheit des jungen Weibes. Durch dieses Axiom hoffte ich den Stolz des Weibes zu entflammen und zum Kampfgenossen zu gewinnen". Aber auch hier folgt das resignierte Wort: Die Rechnung war falsch.

Trotz dieser Skepsis gegen den Erfolg ist er aber entschlossen, sich selbst für seinen Glauben hinzugeben und für seine Ideen den Opfertod zu sterben. Fanny ist entsetzt: er aber verpflichtet sie, selbst den ungestörten Verlauf der Begebenheit zu überwachen. Er will nicht mehr wie früher den Staat, er will den Straßenpöbel, der in seine Vorträge läuft, reizen, um ihm zum Opfer zu fallen und so vielleicht doch noch den Sieg zu erkämpfen.

Aber wieder kommt es anders, als Hetmann es gewollt hat. Launhart ist inzwischen begnadigt worden und zurückgekehrt; er hat Hetmanns Vorträge in die Hand genommen, hat die Reklametrommel gerührt — und die Zuhörer strömen in Scharen herbei. Hetmann hat sie bereits einmal bis zu Tätlichkeiten gegen ihn gereizt: damals hat Morosini ihn wider seinen Willen gerettet. Jetzt will er's zum letztenmal versuchen — und wieder entreißt Morosini ihm den Sieg. Während Hetmann seinen Vortrag beginnt, nimmt Morosini den Heiratsantrag einer Amerikanerin, eines Bundesmitglieds an: damit aber verliert der Bund zur Züchtung von Rassemenschen allen Sinn für ihn: er kommt plötzlich zu der Einsicht, daß dieser ganze Verein das Werk eines Wahnsinnigen ist. Es soll Hetmann nicht gelingen, sich für seine wahnsinnige Moral totschlagen zu lassen; Morosini verläßt sich auf die Wirkung seiner Schönheit, der niemand etwas zuleide tut — und stürzt in den Saal mit dem Ruf: Der Mensch ist wahnsinnig. Die Hörer sind bereits dabei, Hetmann zu verhauen; jetzt jauchzen sie Morosini zu und lassen von dem Redner ab. Der Prophet der Schönheit wird gerettet, nur Fanny Kett-

ler, die lebende Schönheit, bekommt eins mit einem Stuhlbein über den Kopf. Hetmann wird zur Beobachtung seines Geisteszustandes einer Anstalt überwiesen; Morosini aber hält ihm zuvor eine donnernde Strafpredigt, indem er nun Hetmann so nennt, wie er früher einmal sich selbst bezeichnete: einen Zwergriesen. Mit seinen Anmerkungen über die Unberührtheit des jungen Weibes wollte Hetmann die Menge zum Totschlag reizen, indem er sie als die Vergötterung der Selbstverachtung bezeichnete: Morosini wirft ihm vor, daß er dies alles nur täte, weil er als Krüppel geboren, zu schwächlich sei, um mit anderen Männern ehrlich um ein Weib zu kämpfen. Was als befreiende Tat von Hetmann gedacht war, wird Lächerlichkeit; ein einziger Mann, der nichts weiter ist als Mann, ist stärker als er mit all seinem Geist, nur weil er den Geist des Fleisches, die normale Schönheit besitzt.

Und dieser Fluch der Lächerlichkeit läßt ihn nicht mehr. Er wird wieder aus der Irrenanstalt entlassen: wieder empfängt Fanny ihn. Sie liebt ihn immer noch — er sie ebenfalls: aber der moralische Monomane bleibt bei seiner Weigerung sie zu nehmen. „Soll ich den Herren (den Ärzten, die ihm eben bestätigt haben, daß er geistig gesund sei) ihren Unverstand nun in Flammenschrift demonstrieren, indem ich dem Unerläßlichsten, worauf ich vor ihnen schwor, einen Faustschlag ins Gesicht gebe? Meiner scheußlichen, grauenerregenden Mißgestalt soll ich deine leuchtende Schönheit verkuppeln? Alles, was mich an Erkenntnissen, an Kraft, Elastizität und Zuversicht erfüllt, soll ich im Stich lassen, nur um dich als Weib in den Armen zu halten?" Fanny verflucht alles, was er Schönheit nennt, weil sie vor seiner Mißgestaltung besinnungslos auf den Knieen liegt. Sie bettelt: „Laß dich aus deinen Himmeln vollends zu mir herab, nachdem du mich halb zu dir emporhobst". Sie will das Leben nur von ihm, gleichviel ob es Schrecken oder Ruhe sei. Er hebt sie auf, er kennt die Weise; aber wenn es ihr gelingt, ihn lächeln zu machen, dann gehört er ihr mit Leib und Seele. Aber dazu muß sie bei ihm bleiben, trotz seiner Häßlichkeit — immer bei ihm bleiben. Er steht zwar, nachdem ihn die ärztlichen Autoritäten für normal erklärt haben, vor dem Rätsel, wie er sich als normaler Mensch seit frühester Kindheit in einem so abgrundtiefen unüberbrückbaren Gegensatz zur normalen Welt befinden kann: indessen er hat sich entschlossen, über die normale Welt jetzt als über etwas hinauszugehen, was für ihn gar nicht mehr vorhanden ist.

Aber dieser Frieden des Einsamen dauert nicht lange: es kommt Kommissionsrat Cotrelly, Direktor des Zirkus Cotrelly, um Hetmann zu enga-

gieren. Dieser lehnt lächelnd ab; er habe noch in seinem Leben auf keinem Pferderücken gesessen. Aber Cotrelly will ihn auch gar nicht als Kunstreiter, sondern als — dummen August. Bei diesem Wort zuckt Hetmann wie vom Schlage getroffen zusammen: Cotrelly ist begeistert, diese Bewegung allein sichert ihm jeden Abend einen tobenden Beifallssturm. Er braucht nur im Gehrock in die Manege zu kommen, alles übrige geschieht von selbst: „Der dumme August fällt, wie Sie wissen, über jedes Hindernis, kommt überall gerade im richtigen Moment zu spät, will immer Leuten helfen, die es zehnmal besser verstehen als er und weiß vor allem nie, weshalb das Publikum über ihn lacht." Er bietet ihm 500 Mark pro Abend — „abgemacht"! Hetmann schlägt ein; kaum aber ist Cotrelly fort, da stürzt er in den Alkoven und erhängt sich. Grade kommt Launhart, um mit ihm wegen des Werkes zu verhandeln, das er damals im Gefängnis schrieb. Er sucht sich im Schreibtisch das Manuskript, das den Titel führt „Hidalla oder die Moral der Schönheit": da entdeckt Fanny mit einem entsetzten Aufschrei den toten Hetmann. Sie ruft Launhart: „Helfen Sie um Gotteswillen!" Er aber verlangt von ihr vor allem, daß sie bestätigen soll, daß Hetmann eben noch gesagt habe, er, Launhart, solle die Herausgabe seines Nachlasses besorgen. Fanny lehnt entrüstet ab: „Für solche Schurkereien bin ich nicht zu haben". Launhart aber drückt sie lachend vor sich auf die Kniee: „O Fanny, Fanny — ein lebender Schurke ist Ihrer Gesundheit zuträglicher als der größte tote Prophet."

Als Ausdruck menschlichen Leidens ist Hidalla vielleicht die ergreifendste Dichtung des reifen Wedekind. Die Beziehungen zu König Nicolo liegen auf der Hand; die bitterhöhnische Klage über den eigenen vergeblichen Kampf ist hier wie dort das Thema, das keiner Erläuterung bedarf. Daneben aber wird in dem Schicksal Fannys und Hetmanns so etwas wie eine vertiefte Erweiterung der Idee des „Kammersängers" sichtbar. Hetmann ist nicht nur wie Gerardo durch einen Kontrakt gebunden, er ist von dem Glauben an seine Mission besessen: er darf nicht leben und lieben wie die andern, sondern muß sich, seinem erkannten Gesetz treu bleiben. Wer die Schönheit predigt, darf nicht die eigene Häßlichkeit vergessen: wer eine Aufgabe hat wie Hetmann, wie der Künstler, darf sich nicht dem Leben überlassen, sondern ist Sklave der eigenen Berufung. Die Bitterkeit des Schicksals, ein besonderer Mensch zu sein, ist hier mit harter Ironie gestaltet. Der schiefgewachsene zahnlose Hetmann ist vom Geschick zum Propheten der Schönheit

ausersehen, der Arme zum Begründer einer neuen Moral der Reichen. Hetmanns Schicksal wächst ebensosehr aus dieser Gebundenheit des So- und nicht Andersseinkönnens wie aus dem Widerstand und der Bösartigkeit der Menschen um ihn. Ausgangspunkt und ursprünglicher Anlaß der Dichtung waren zweifellos Wedekinds immer erneute Kämpfe um das sich Durchsetzen, sein immer erneutes Ringen mit Verlegern und Kapitalisten: die Porträtzüge, die einzelne Gestalten behalten haben, beweisen es. Ihn reizte ja immer zuerst die Gestaltung von Menschen, nicht von Problemen: er erlebte die Welt überhaupt nur auf dem Wege über Menschen, nicht über Dinge. (Es ist bezeichnend, daß in all seinen Dramen nirgends ein Wort über die Landschaft fällt, Naturstimmungen oder Schilderungen angeschlagen werden.) Er wollte Menschen hinstellen und sich im Kampf mit ihnen: erst auf diesem Wege ergab sich die ideelle Durchleuchtung des Geschehens für ihn. Aber er konnte nicht hindern, daß im Laufe der Entwicklung diese Vertiefung wesentlicher wurde als das, wovon er ausging, so daß zuletzt der innere Kampf zwischen Hetmann und Fanny, der Kampf zwischen Moral und Glück bedeutsamer erscheint als der zwischen Hetmann und Launhart, Moral und Geschäft.

Offen bleibt die Frage, wie weit die Moral der Schönheit, die Karl Hetmann predigt, des Dichters eigener Glaube ist. Sicherlich darf man einen guten Teil der Grundsätze, die Hetmann vertritt, auch dem Moralisten Wedekind zuschreiben: die Abneigung gegen die Frauenbewegung, das Eintreten für alles, was Rasse, Schönheit, vollkommen ausgebildetes Menschentum heißt, ferner die Äußerungen über den Feudalismus in der Liebe, die skeptische Bewertung der Jungfräulichkeit. Aber man darf nicht übersehen, daß hinter diesen Sätzen nicht mehr der volle Glaube steht, der sie vielleicht früher einmal getragen hat. Es ist nicht nur Hetmanns Skepsis gegen die Ausbreitungsmöglichkeit seiner Lehre, die immer wieder den Satz unterstreicht: Die Rechnung war falsch! — Wedekind selbst scheint dem einstigen Glauben zum mindesten schon mit einiger Bitterkeit, wenn nicht mit Zweifel gegenüberzustehen. Der Ausgang des Ringens zwischen Fanny und Hetmann deutet darauf hin, daß die Lehre von dem Selbstzweck der Schönheit, der Glaube an die Rasse nicht mehr recht tragfähig ist. Der Häßliche wehrt sich zwar mit allen Mitteln gegen die Liebe des schönen Geschöpfs, das ihm innerlich so nahe ist; am Ende aber bleibt sie doch wenigstens halbe Siegerin, wenn auch die männliche Angst vor der Lächerlichkeit noch größer ist als das Gefühl für die Frau. Die Einsicht des „Herakles" taucht hier

zum erstenmal auf: daß alle Einsicht und Erkenntnis (hier des Mannes) unwesentlich und bedeutungslos neben dem Erlebnis (der Frau) wird. Ein ferner Glaube an die Liebe dämmert über dem Glauben an die Wichtigkeit der eigenen Moral auf: der Moralist proklamiert selbst seinen Willen zur Freiheit von der Rücksicht auf die Welt — und das heißt doch letzten Endes auch von seiner eigenen Moral. Es ist sicher, daß Frank Wedekind die Lehren, die Hetmann hier verficht, einst alle ernsthaft gefühlt und gelebt hat, daß er ihnen auch hier noch zum Teil wenigstens innerlich nahe ist; es ist aber ebenso sicher, daß er zum anderen Teil bereits über ihnen steht, trotz aller Tragik des Ausgangs. Er steht seiner Rolle als Bundessekretär zum mindesten so kritisch gegenüber, wie vordem seiner Rolle als heimlicher König. Karl Hetmann stirbt ja nicht, wie er eigentlich wollte, den Tod für sein Lebenswerk, sondern geht an der Lächerlichkeit zugrunde, die er nicht ertragen kann. Er wirft sein Leben fort aus Hilflosigkeit, nicht im Kampf um seine Überzeugung. Der Moralist Wedekind läßt zuletzt im Grunde die Moral aus dem Thema ausfallen (denn Cotrellys verdrehte Zitate der Hetmannschen Lehre kann man kaum noch als Beziehung auf sie ansehen): der Zwergriese stirbt vielleicht doch daran, daß er im allerletzten Grunde eben ein Zwergriese, ein Theoretiker, wenn auch ein schicksalshafter, ein besessener ist.

„MUSIK"

Weit mehr Moralist als in Hidalla ist Frank Wedekind in dem 1906 entstandenen Schauspiel „Musik" — allerdings in einem etwas erweiterten Sinne. In Hidalla handelt es sich bei dem Begriff Moral im wesentlichen um Wedekinds eigenen Lebensglauben: hier zugleich um einen Protest gegen den der anderen. Man könnte dieses Schauspiel ein Tendenzstück nennen, wenn nicht zuletzt auch hier der Dichter stärker wäre als der Moralist und über der ursprünglichen Absicht etwas ganz anderes erwachsen ließe. Schauerballade und tragische Komödie, Gespensterzug und Gelächter über den eigenen Glauben, Weltbild und Selbstverhöhnung: so gleiten diese vier Akte vorüber, in denen sich ein Gretchenschicksal von heute unter den Augen eines vertieften Gregers Werle abspielt. Das Werk ist der Aufschrei eines Moralisten, der aus Mitleiden mit gepeinigtem Leben seine Forderung der Beseitigung tötender Paragraphen erhebt — und der zugleich erkennt, daß die eigentlichen Mörder nicht die Gesetze, sondern die Menschen, und zwar die Nächsten sind. Ein Prediger verhöhnt die eigene Predigt — und kann doch

den Glauben daran nicht aufgeben. Ein Stück objektiven Lebens wird im Bild zum Spiegel des Dichters: der „Fluch der Lächerlichkeit", der hier bereits zur Überschrift des letzten Aktes erhoben ist, gleitet von der Heldin auch auf ihren heimlichen Schützer Franz Lindekuh, das grotesk verzerrte Selbstporträt Frank Wedekinds ab.

Die Dichtung richtet sich, wie Wedekind selbst einmal ausgeführt hat, gegen den § 218 des deutschen Strafgesetzbuches, der das Verbrechen gegen das keimende Leben mit Zuchthaus bestraft. Sie richtet sich zugleich gegen den Mißbrauch des Kunststudiums zu sexuellen Zwecken und jenseits all dieser allzu empirischen Tendenzen gegen den blinden Egoismus und die Lieblosigkeit, die sich hinter den Phrasen von Freundschaft und Familie verbergen, trotz des skeptischen Wissens Wedekinds um die dauerhafte Festigkeit dieser Lebensformen und um die Don Quichotterie, die in seinem eigenen moralischen Heißhunger liegt. Und sie gibt zugleich über alle diese moralistischen Bestandteile hinaus ein balladenhaftes Stück Menschenschicksal, mit der seltsam spukhaften Realität, die zugleich wirklich und überwirklich ist und noch einmal eine ferne Erinnerung an Georg Büchner heraufbeschwört.

Wedekind ging auch hier von der Wirklichkeit aus, von einem einst viel besprochenen Fall in München: aber das Besondere ist diesmal reinlich im Allgemeinen aufgegangen, wird schon heute nicht mehr als mitklingend empfunden. Das erste Bild führt den Titel: „Bei Nacht und Nebel". Ein möbliertes Zimmer: Klara Hühnerwadel, Musikstudierende und Privatschülerin des Professors Josef Reißner, steht am Fenster, bewegungslos, verstört, auf die Vernichtung wartend. Sie ist als Tochter einer angesehenen Schweizer Familie auf das Konservatorium gekommen, hat es auf den Rat Reißners, der selbst Lehrer an der Anstalt ist, verlassen, ist seine Privatschülerin und zugleich wie schon so manche vor ihr sein Verhältnis geworden. Die Beziehungen hatten Folgen — und Klara ging, wieder auf Reißners Rat, zu Frau Fischer, die die gleiche Tätigkeit ausübt wie die Mutter Schmidtin in „Frühlingserwachen". Sie hatte Erfolg; aber nachträglich ist bei der Staatsanwaltschaft Anzeige erstattet worden, es ist zum Prozeß gekommen und in dem Prozeß ist auch Klaras Fall ans Licht gezerrt. Sie steht vor der Verhaftung: Else Reißner aber, die Gattin Josefs, bringt ihr im letzten Augenblick Reisegeld, damit sie nach Antwerpen fliehen kann. Sie hat es von dem Schriftsteller Franz Lindekuh geliehen, allerdings ohne ihm die Wahrheit zu sagen, mit der man in dieser Welt überhaupt etwas großzügig umgeht. Klara ist schuldbewußt, verzweifelt — sie will nicht reisen, will sich lieber

einsperren lassen; Else fragt entsetzt: Was wird dann aus uns? Josef verliert seine Stelle! Es hilft ihr nichts, sie muß fliehen. Auch Reißner selbst kommt, redet ihr gut zu, tröstet, in einem Jahr hätte sie doch das glänzendste Engagement als Wagnersängerin. Klara bricht fast zusammen, beginnt irre zu reden; zuletzt führt er sie hinaus, zum Wagen: sie fährt ab.

Das zweite Bild „Hinter schwedischen Gardinen" zeigt sie trotzdem im Gefängnis. Sie ist nach Antwerpen gegangen, dann aber wieder auf Reißners Rat zurückgekommen und hat sich gestellt. Er hatte ihr Freisprechung verheißen: statt dessen bekam sie acht Monate Gefängnis, die sie nun abbüßt. Wieder erscheint Reißner, um ihr die baldige Befreiung anzukündigen: wieder ist es seine Frau gewesen, die das Gnadengesuch eingereicht und durchgesetzt hat. Der Direktor kommt, teilt ihr ihre Entlassung mit und beglückwünscht sie zugleich zu so treuen und aufopfernden Freunden, wie es die Reißners sind.

Aber Klaras Leidensweg ist noch nicht zu Ende. Das nächste Bild, „Vom Regen in die Traufe" zeigt, daß im Grunde alles beim alten geblieben ist. Sie ist wieder Privatschülerin bei Reißner, lebt wieder mit ihm — und erwartet wiederum ein Kind. Diesmal aber mischt sich Franz Lindekuh in die Affäre. Else Reißner ist zu ihm gekommen in Weinkrämpfen, weil sie das Verhältnis zwischen ihrem Mann und Klara nicht mehr mit ansehen könne. Ein Leben steht, wie er wähnt, auf dem Spiele: so greift er ein und sendet, obwohl mit Reißner befreundet, an die Zeitungen eine Notiz über den skandalösen Undank Klaras gegenüber ihrer Wohltäterin. Er ist gerade im Begriff, dieses Klara auseinanderzusetzen, als Reißner hinzukommt. Lindekuh hat ihm seine Absicht, an die Presse zu gehen, mitgeteilt und erklärt ihm jetzt ganz offen, daß die Notiz bereits bei den Redaktionen sei. Reißner nimmt es mit Ruhe auf: Dann sind wir also alle verloren. Er fragt nach den Beweggründen, ob seine Frau dahinterstecke: Lindekuh leugnet, Else überhaupt gesehen zu haben. Er kannte nur die Verhältnisse im Hause und fühlte sich in seiner moralischen Monomanie zum Eingreifen verpflichtet. Er glaubt bei Else Selbstmordgedanken festgestellt zu haben; Reißner dagegen behauptet, glänzend mit ihr zu stehen, und erzählt ihm, daß seine Frau entrüstet und außer sich war, als sie von Lindekuhs Zeitungsnotiz erfuhr. Er erzählt ihm ferner, daß Klara ihm ihr ganzes väterliches Erbteil in Höhe von 50000 Franken als Darlehn überlassen habe — eine Tatsache, die Else in ihren Gesprächen mit Lindekuh abgestritten hat. Auf diese Mitteilung hin ist Lindekuh wie umgewandelt; er erklärt, daß er verdiene, totgeprügelt

zu werden, läßt Klara holen, um sich für seine Roheit bei ihr zu entschuldigen und sich ihr, falls sie einmal eines Menschen bedürfe, zur Verfügung zu stellen. Dann eilt er zu den Redaktionen, um die Notiz zurückzuziehen und den Druck zu verhindern.

Reißner ist stolz und überlegen ob seines Sieges über den moralischen Phantasten: da teilt ihm Klara nach einigem Zögern mit, daß sie ein Kind erwarte. Aber sich ihm noch einmal anzuvertrauen — alle himmlischen Mächte sollen sie davor bewahren: das Kind, das sie unterm Herzen trägt, ist diesmal vor seinen Ratschlägen in Sicherheit. Alle Schrecknisse, die sie erwarten, will sie auf sich nehmen: nachher hat sie dann wenigstens ein lebendes Geschöpf, bei dem sie ihr Leid vergessen kann. Reißner sinkt fassungslos in einen Sessel: da kommt aufgeregt Else zurück und erzählt in jammerndem Ton, daß es nicht mehr auszuhalten sei: sie habe soeben zwei echte Schildpattkämme gekauft, sieht zu Hause, daß der eine zerbrochen ist — und nun wollen die Leute sie nicht umtauschen. Sie sinkt ebenfalls weinend in einen Sessel: Lindekuhs psychologische Phantasterei bekommt angesichts dieser angeblichen Selbstmordkandidatin eine groteske, nicht mißzuverstehende Krönung.

Der letzte Akt führt den Titel „Der Fluch der Lächerlichkeit". Er spielt irgendwo auf dem Lande; Klara hat ihr Kind geboren, aber es liegt schwer krank — im Sterben. Sie erwartet den Arzt, während Franz Lindekuh, der sie seinem Versprechen getreu, als Helfer begleitet hat, gegangen ist, ihre Mutter vom Bahnhof abzuholen und sie unterwegs über das Vorgefallene aufzuklären. Während sie allein ist, kommen Else und Josef Reißner auf der Durchreise sich nach ihr umzusehen: gleichzeitig erscheint der Arzt. Er will dem Kinde noch ein heißes Bad geben, aber es ist schon zu spät — das Kind ist tot. Klara bricht in den Armen des Arztes zusammen, der sie väterlich tröstet: sie darf nicht allein sein, Else und Josef sollen bei ihr bleiben, da sonst ein Nervenzusammenbruch droht. In diesem Augenblick kommt Lindekuh mit Klaras Mutter. Diese wendet, als sie den Tod des Kindes erfährt, sich entrüstet gegen Franz Lindekuh: „Und das können Sie mir verschweigen?" Sie nimmt ihn für den Schuldigen, für den, der Klara so grenzenlos unglücklich gemacht hat: das Leiden Klaras und zugleich das Mit-Leiden Lindekuhs verkehren sich in wilde Lächerlichkeit. Sie hat umsonst dies alles gelitten, er umsonst mit ihr, hat umsonst ihr zu helfen versucht. Die Mutter möchte mit Klara allein sein: Reißner verbeugt sich höflich: „Ich war drei Jahre hindurch der Lehrer Ihrer Tochter." Die Mutter erwidert: „Aus vollem Herzen danke ich Ihnen, Herr Professor, für alles, was

Sie in den drei Jahren an meiner Tochter getan haben." Der Mann, der all das Unheil angerichtet hat, erntet noch einmal Dank und Anerkennung neben der Leidenden: der Helfenwollende wird als Satanist beiseite gestoßen. Gelächter ist das einzige, was Klara zu diesem Hohn in ihrem Unglück noch übrigbleibt. Der Arzt schickt schließlich Mutter und Tochter zur Bahn, in der Hoffnung, daß der Nervenanfall vorübergeht, ohne dauernde Störungen zu hinterlassen, Franz Lindekuh aber spricht mit einer nachträglichen Anspielung auf den Titel des Dramas das Schlußwort: „Die kann ein Lied singen!"

Die Ebene, auf der die Szenen dieses „Sittengemäldes" vorübergleiten, ist einheitlicher, geschlossener als in den meisten anderen Bekenntnisdramen Wedekinds. Weil Forderung und Anklage, die er erhebt, sich nicht auf ihn selbst, sondern auf etwas Objektives beziehen, ist die ganze Gestaltung mehr aus einem einheitlichen Gesichtswinkel erfolgt als sonst: die Rolle, die Franz Lindekuh spielt, ist nicht so erheblich, daß sich, wie in „Hidalla", das Zentrum der Betrachtung immer wieder in das Geschehen hinein verschiebt. Der Dichter bleibt hier draußen, sieht und bildet von außen: so ergibt sich eine Einheitlichkeit, die bei „Hidalla" fehlt, wo die Zentralfigur, Karl Hetmann, von innen, die anderen, vor allem die Welt Launharts, von außen gesehen sind. Und da auch die Grundstimmung einheitlich bleibt, die Ironie die Hauptgestalt verschont und nur gewissermaßen parteiisch die Herumstehenden trifft, so hat das Ganze eine merkwürdig geschlossene, leicht balladenhafte Haltung bekommen, die nicht nur durch die bänkelsängerhaften Titel der einzelnen Akte bestimmt wird. Es gibt viele Werke von Wedekind, die straffer, gespannter, dramatischer aufgebaut sind: der Parallelismus der Wiederholung des Unglücks, der wie in „Hidalla" die Hauptgliederung bestimmt, ist hier nur wie mit loser Hand gezeichnet. Aber eben diese größere Gelockertheit, dieses nicht bis zur letzten Möglichkeit Gereinigte und Konzentrierte hat dem Drama einen Hauch von gefühltem Leben gelassen, der ihm trotz aller Schwächen, den wunderlich nachklingenden Reiz einer bei Wedekind sehr seltenen Weichheit gibt.

„DIE ZENSUR"

Eine Theodicee in einem Akt nennt Wedekind dieses 1907 entstandene Drama. Es ist die unverhüllteste Auseinandersetzung des Dichters mit der

Welt über sein Wollen und Schaffen und zugleich eine sehr seltsame Auseinandersetzung mit sich selbst über die Berechtigung dieses Wollens. Thema dieser Szenen ist nicht nur Wedekinds Kampf mit der Zensur, die seine Werke verbietet, sondern auch eine sehr skeptische Frage an die eigene Zensorstellung der Welt und den Frauen gegenüber. Das kleine Werk ist der eindringlichste Rechtfertigungsversuch Wedekinds gegenüber den Vorwürfen, die immer wieder gegen seine Dichtung erhoben wurden, ein erneutes Bekenntnis zu seinem Ernst, zum Wollen im Geist — und zugleich ein bitteres Fragezeichen hinter den Glücksmöglichkeiten, die sich aus seinem Verhältnis zur Welt für ihn selbst und die mit ihm Lebenden ergeben. Wedekind legt hier nicht nur Zeugnis ab für sein Werk und dessen dichterisch-menschliche Reinheit: er zeigt zu gleicher Zeit den Abgrund, an dem sein eigenes Dasein als geistiger Mensch auf Grund seines So-und-nicht-anders-Seinkönnens sich abspielt. Das Kennwort Theodicee ist mehrdeutig: es gilt nicht nur der Rechtfertigung seines Werkes — sondern ebenso sehr dem Versuch der Rechtfertigung seines Lebens. Es ist eine halb direkte, halb indirekte Auseinandersetzung mit dem Geist und zugleich der Ansatz zu einer Auseinandersetzung mit Gott, ein Versuch, den Sinn der eigenen Weltwertung trotz aller Glücklosigkeit aus der Berufung heraus zu rechtfertigen. Dieser Rechtfertigungsversuch aber enthält den Kampf gegen die unausgesprochen bleibende dämmernde Ahnung, daß für die Welt am Ende die Zensur, die man gegen ihn anwendet, ein Glück ist, indem sie die Auswirkungen seines Lebens, die er auf sich nehmen muß, wenigstens bei anderen verhindert.

Das Drama beginnt mit einem Dialog zwischen dem Schriftsteller Walter Buridan und der schönen jungen Kadidja, mit der er zusammenlebt. Schon das Pseudonym, das Wedekind sich hier zugelegt hat, ist bezeichnend: wie das Grautier des alten Scholastikers schwankt dieser Dichter zwischen Geist und Sinnen, Gott und der Welt, der Kunst und dem Weibe oder besser: er sucht zwischen beiden mühselig den Weg, den ihm das Schicksal bestimmt oder gelassen hat, ohne sich einseitig entscheiden zu können. Er liebt Kadidja, mit der er seit achtzehn Monaten zusammenlebt, glühend — aber er kann es nicht ertragen, ständig mit ihr zusammenzusein. Er ist nicht mehr der Mensch, der er früher war, seine Spannkraft, seine Genußfähigkeit hat nachgelassen: er hat Sehnsucht nach Geistigem und bittet sie um eine Trennung von vierzehn Tagen, um wieder zu sich zu kommen. Kadidja erwidert darauf nur: So wenig bin ich dir wert? Sie fühlt sich von ihm

vernachlässigt; je mehr sie sich nach seinen Wünschen ändert, um so weniger bedeutet sie für ihn. Er bleibt bei seiner Bitte um ein bißchen Zeit; sie macht ihm dafür den Vorschlag, seine Schriftstellerei für die nächsten zehn Jahre überhaupt aufzugeben. Er erklärt: wir haben ein geistiges Band zwischen uns nötig, das uns zusammenhält: sie lehnt es ab, sich auch noch mit geistigen Dingen zu beschäftigen, aus dem einfachen Grunde, weil es sie nicht kleidet. Sie will Gegenwart sein und dadurch wirken: ehe sie sich, wie so viele Frauen, zu großen Worten über Kunst und Literatur erniedrigt, ihre herrlichen weiblichen Gaben so kindisch entwürdigt, lieber bietet sie sich auf offenem Markte aus. Buridan traut es ihr ohne weiteres zu: seit sie einmal einen Selbstmordversuch gemacht hat, als er einem Freunde ein Spottgedicht auf sie vorlas, weiß er, daß sie ein Geschöpf von unbegrenzten Möglichkeiten ist, und fühlt bei jedem Atemzug den Schreck in den Gliedern, sie zu verlieren. Sie spottet leicht: Und dabei beklagst du dich noch, daß es dir an geistiger Anregung fehlt! Er wiederholt: Gib mir vierzehn Tage Urlaub, dann hab ich wieder Genußfähigkeit im Überfluß! Sie aber überschätzt ihre Anziehungskraft nicht: wenn er vierzehn Tage ohne sie gelebt hat, hat sie ihn verloren — obwohl sie weiß, daß er sie liebt, daß kein Mann sie höher schätzen würde als er. Er setzt ihr schließlich seine Pläne auseinander: er will ein Werk schaffen, das Geist und Sinne versöhnt: „Ich sehe seit Jahren nicht ein, warum die Verehrung, die wir für die ewigen Weltgesetze hegen, und die Verehrung, die wir schönen Farben, schönen Körpern, der ganzen Schöpfungspracht entgegenbringen, warum sich diese Gefühle ewig in den Haaren liegen sollen. Der Streit kommt nur daher, daß wir die erhabene Schönheit geistiger Gesetzmäßigkeit so wenig würdigen, wie wir die unerbittliche Gesetzmäßigkeit körperlicher Schönheit einsehen."

In diese Auseinandersetzung kommt die Zofe, die Kadidjas Kostüm bringt, in dem sie am nächsten Abend auftreten soll. Kadidja geht, um es anzuprobieren: statt ihrer erscheint Dr. Cajetan Prantl, Sekretär des Beichtvaters Seiner Majestät! Buridan ist bei ihm gewesen und hat hinterlassen, daß er ihn in einer ernsten Angelegenheit dringend zu sprechen wünsche: da Prantl annimmt, daß es sich um seine kirchliche Trauung mit Kadidja handelt, ist er selbst gekommen. Buridan bestätigt die Richtigkeit dieser Annahme, bekennt aber zugleich, daß es sich für ihn auch um das Verbot der Aufführung seines Trauerspiels „Pandora" gehandelt habe — und nun entspinnt sich ein Dialog, in dem Prantl alle Einwände eines klugen gebildeten Vertreters der normalen Geistigkeit, Buridan alle Bekenntnisse Wedekinds über

Absicht und Wesen seiner Werke vertritt. Und in dem Prantl durch einen sinnlos sinnvollen Zufall mit Kadidjas Hilfe doch Sieger bleibt.

Prantl geht davon aus, daß es zunächst gar nicht darauf ankommt, welche Wirkung Buridans Werke und Ansichten auf ihn ausübten, sondern wie sie auf den harmlosen Zuschauer wirken. Buridan wirft ein: „Dann bestehen Sie darauf, daß der geistige und sittliche Gewinn, den der Zuschauer aus der Darbietung schöpfen soll, ihm in schwerfälligen Lehren auf den Heimweg mitgegeben werden muß." Prantl bestätigt es: „In zweifelhaften Fällen durchaus!" Buridan protestiert: „Das ist eines Künstlers gänzlich unwürdig." — Prantl aber entgegnet einfach: „Die Menschheit ist in unsere Obhut gegeben, nicht der Künstler." Buridan bestreitet, daß durch eine Aufführung seines Werkes irgendeine Seele Schaden genommen hätte; Prantl spricht ihm dagegen die Aufrichtigkeit, die seelische Lauterkeit, die anima candida ab. Buridan klagt: „Darin bewährt sich der untilgbare Fluch, den ich in dieses Erdendasein mitbekommen habe! Was ich mit dem tiefsten Ernst meiner Überzeugung ausspreche, halten die Menschen für Lästerungen. Soll ich mich nun deshalb in Widerspruch mit meiner Überzeugung setzen?" Prantl beruhigt ihn, und Buridan redet weiter: „Können Sie mir denn irgendetwas aus meinen Schriften anführen, was nicht zum letzten Zweck hätte die ewige Gesetzmäßigkeit, vor der wir alle demütig auf den Knien liegen, künstlerisch zu gestalten und zu verherrlichen? In keiner meiner Arbeiten habe ich das Gute als schlecht oder das Schlechte als gut hingestellt! Ich habe die Folgen, die dem Menschen aus seinen Handlungen erwachsen, nirgends gefälscht. Ich habe diese Folgen überall immer nur in ihrer unerbittlichen Notwendigkeit zur Anwendung gebracht!"

Prantl ist erstaunt, es mit einem Schriftsteller zu tun zu haben, der das Leben so ernst nimmt; und Buridan, diese Stimmung benutzend, versucht ihm nun zu beweisen, daß seine Kunst in keiner Weise dem Geist widerspräche, dessen Gesandter Prantl ist. Er bekennt sich als religiösen Menschen — trotz der skeptischen Einwände des anderen. Er bekennt seinen Glauben an Gott, an die Vernunft, die in dem ganzen Riesendom unseres Glaubens nirgends aufhört; er bekennt sich zur Unsterblichkeit der Seele, die bewiesen wird durch jedes Lied, das gesungen wird: und bekennt schließlich, daß das eigentliche Ziel, um das er gerungen habe, weder seine kirchliche Trauung noch die Freigabe seines Werkes war, sondern das Reich, das Prantl vertritt, der Geist, dessen Verkünder er ist. Er kann, ohne sich in diesem Reich ergehen zu dürfen, einfach nicht leben. „Was seit Jahrtausenden

als höchster Lebensgenuß geschätzt wird — von sinnlichen Genüssen rede ich natürlich gar nicht, aber Kunst und Literatur — das alles verliert nicht nur jeden Reiz für mich, sondern erregt mir ausgesprochenen Widerwillen, wenn es mir einige Zeit versagt war, mein Inneres mit den Gesetzen, durch die die Welt regiert wird, in Einklang zu bringen."

Prantl wirft ihm dagegen seine verbissene, satanische Menschenverachtung vor. Buridan erwidert: „Weil ich die unvermeidlichen Folgen menschlicher Handlungen schildere, deshalb bin ich ein verbissener Menschenverächter?" Prantl widerspricht: Nicht deshalb, sondern um der Freude willen, die er an der hilflosen Verzweiflung hat. Ihm ist das Schauspiel menschlicher Vernichtung höchster Lebensgenuß. Er ist wie ein Triumph des Bösen, wie eine Lustseuche über unsere Generation gekommen. „Ist nicht erst neulich ein junges Geschöpf in der schauerlichsten Weise in den Tod gegangen, nachdem es einen Blick in Ihre Bücher geworfen hatte?" Buridan bittet ihn verzweifelt, nicht davon zu sprechen: das Unglück lag in Familieneigentümlichkeiten begründet — und verteidigt sich dann: „Wenn mir die Schilderung des Unglücks Genugtuung bereitet, so habe ich dafür auch ebensoviel getan, um die Freuden unseres irdischen Daseins in all ihrer ursprünglichen Pracht und Herrlichkeit wieder aufleben zu lassen. Das ist mein höchster Stolz, daß mich auch die erdenklichsten Widerwärtigkeiten nicht in die Reihen der Verneiner, der Pessimisten zu drängen vermochten."

Er kommt wieder auf seinen Plan der Wiedervereinigung von Heiligkeit und Schönheit als göttliches Idol gläubiger Andacht zu sprechen. Prantl ist entsetzt: „Auf dem Altar der von Ihnen verherrlichten Schönheit schlachten Sie Menschenkinder ab, mit denen Sie vorher Ihr sündiges Spiel getrieben haben." Buridan protestiert: „Ich kenne keinen heiligeren Besitz in dieser Welt als den Besitz an geliebten Menschen. So wahr ich keine höhere Gottheit anerkennen kann als die höchste Entfaltung der uns offenbarten Vernunft — schon aus dem einzigen Grunde, weil das höchste, das edelste Ergebnis der uns offenbarten Vernunft die menschliche Güte ist, während Sie mit aller erdenklichen Herzensgüte nie dazu gelangen, sich Vernunft zu erkämpfen."

Prantl, immer auf Seiten des Lebens gegen die Kunst, lächelt: „Ihre menschliche Güte würde Ihre Vernunft aber niemals daran hindern, über das unglückliche Geschöpf, das eben unter Ihren Füßen zugrunde gegangen ist, ein Theaterstück zu schreiben. Das ist ja das Grauenvolle an Ihren Aufführungen, daß alles darin die lebendigste Wirklichkeit ist." Er nennt seine Kunst Gotteslästerung — Buridan aber bleibt dabei: „Ich habe mein halbes Leben ohne

Kunst gelebt. Ohne Religion könnte ich nicht eine Minute leben.“ Um Prantl zu zeigen, wie ehrfurchtsvoll er dem Widerstreit zwischen Geistesgewalt und Weltlust gegenübersteht, gibt er ihm seine „Anleitung zur Überwindung der Todesfurcht“ und bittet ihn zu lesen. Prantl liest, langsam und aufmerksam: „Die Furcht vor dem Tode ist ein Denkfehler. — Viele Leiden sind schmerzlicher als Sterben. — Alles Leiden ist schmerzlicher als der Tod. — Jeder bringt seinen ärgsten Feind mit zur Welt. — Mit klaffenden Wunden bekämpfen wir ihn unser halbes Leben lang, und hoffen wir endlich, ihn zu Boden geworfen zu haben — dann . . .“

In diesem Augenblick legt sich ihm eine leichte Hand auf die Schulter: Kadidja ist in ihrem neuen Kostüm auf der Lauftrommel hereingekommen und stützt sich gerade bei dem Worte „dann“, aus Furcht zu fallen, einen Augenblick auf Prantl. Der legt lächelnd das Buch beiseite: „Da ist er ja schon — der Feind! der Versucher! — Die Schlange des Paradieses“. — Buridan bittet um Entschuldigung wegen der unvorgesehenen Störung: Prantl lächelt und nimmt Kadidjas Kommen für zauberhaftes Gaukelspiel von Buridan, der ihn zu dieser Gegenüberstellung zu sich gelockt hat. Er eigne sich aber nicht zur Verwirklichung seiner Pläne und geht mit den Worten: „Vielleicht ist Ihnen aber doch das Gebot bekannt: Du sollst Gott nicht versuchen. Sie werden sich wohl noch einmal davon überzeugen, daß kein Sterblicher, und stehe er noch so selbstherrlich in der Welt, ungestraft die ewige Allmacht versucht.“

Buridan bleibt gebrochen zurück, aber der Kampf ist noch nicht zu Ende. Kadidja löst Dr. Prantl ab: der Geist geht — das Sinnliche bleibt. Kadidja fragt, was Prantl wollte: „Der Herr wollte sich auf ewig von mir verabschieden,“ lautet die Antwort. „Mich würdest du leichteren Herzens ziehen lassen“, stellt Kadidja fest: aber Buridan hängt noch immer an dem Reich des Geistes, das mit Prantl versunken ist — alles andere, die morgige Aufführung, Kadidja selbst, die ganze Welt der Sinne ist ihm gleichgültig. Kadidja will sich auch von ihm verabschieden: sie will wieder auf das wilde Meer des Lebens hinaus. Buridan ist ganz in seiner männlich geistigen Situation befangen: er fühlt seine Tatkraft in Ketten; nach dem Kampf um den Geist beginnt er jetzt, ohne den Widerspruch zu seinen bisherigen Worten zu fühlen, den um die Freiheit von den Sinnen. „Was bin ich?“ fragt er. „Was bin ich?“ und gibt selbst die Antwort: „Ein Tier?“ Kadidja betrachtet sich im Spiegel: „Und ich soll ein Engel sein?“ Buridan bricht schließlich gegen sie los: „Kadidja! Du kannst deinen Körper vor meinen

Augen so bezaubernd zur Schau stellen wie es dir irgendwie möglich ist. Aber der Schaustellung müssen ebenso viele menschliche Werte das Gleichgewicht halten!" Er will ihr Zensor sein: „So Gott will, findest du meine Zensur ebenso unbillig, ebenso willkürlich, wie ich die Zensur meiner Zensoren finde!"

Und er beginnt seine Predigt: „Kadidja! Wenn du über die Straße gehst, dann besteht der Zensor darauf, daß du ein langes Kleid trägst. Dir droht keine Lebensgefahr; deshalb hindert er dich, das Leben anderer zu gefährden. Wenn du aber im Zirkus als Kunstreiterin reitest und nicht vom Pferde stürzest, ohne deine Glieder zu brechen, dann gestattet dir der Zensor gern, mit allen Reizen deines Körpers zu wirken." Er malt das Bild weiter aus, erzählt von einem Mädchen, das auf einem elastischen Seil über Messern tanzend sich entkleidete — und schließlich verliert er die Fassung und schreit sie an: „Kadidja! Deine Eitelkeit ist mir eine Folterqual! Zieh ein Reformkleid an! Ich verdurste nach Geschmacklosigkeit, nach unergründlicher Seelentiefe, in der ich mich vor allem, was Sinnlichkeit ist, verkriechen kann! Hast du denn kein Erbarmen mit dir, wenn all die Herrlichkeit so wenig mehr wirkt wie ein buntes Taschentuch, das an einem Spazierstock flattert?"

Kadidja bleibt ruhig, gelassen: „Ich habe mich nicht geschaffen." Buridan schreit sie an: „Ich habe dich nach meinem Belieben geschaffen, ich werde dich nach meinem Belieben umschaffen." Kadidja bleibt noch ruhig: „Rühr' mich nicht an", er aber droht handgreiflich zu werden: „Häßlichkeit will ich vor Augen haben, nichts als Häßlichkeit." Da reißt sie sich los und stürzt auf den Balkon: „Ich lasse mich nicht entwürdigen." Mit einem Aufschrei kommt Buridan zur Besinnung: „Es war ein Tobsuchtsanfall" — er sah in ihr nicht den Menschen, sondern nur noch sein Geschöpf: „Ich hatte einen Augenblick vollständig vergessen, wer du bist". — Er winselt: „Komm herein! Kadidja; komm herein!" — er versichert sie seiner Liebe; aber sie setzt sich draußen auf die Brüstung des Balkons und steigt langsam nach außen hinab: „Du liebst mich ja doch nicht mehr, und ich kann ohne dich nicht leben. Ich habe dich mit deiner Gedankenwelt verfeindet; ich werde dich deiner Gedankenwelt zurückgeben!" Er darf sich nicht rühren; sobald er sich ihr nähern will, droht sie loszulassen. Er bittet, heult, winselt: sie bleibt gelassen: „Ich gebe dir deine Freiheit zurück! Komme nicht näher, glücklicher Buridan, sonst bist du Mörder!" Buridan sinkt in die Knie, betet: „Herr! Herr! Hilf . . . Ich habe gespottet! Herr im Himmel! Ist das die Rache! Sei barmherzig, Vater im Himmel! — Hilf meiner armen Ka-

didja. Sie ist das herrlichste Geschöpf, die größte Seele, die in deiner Schöpfung lebt!" Da hebt Kadidja noch einmal den Kopf über die Brüstung und fragt boshaft: „Soll ich Schwester Scharolta von dir grüßen?" — womit sie offenbar auf das Mädchen anspielt, das um seinetwillen in den Tod gegangen ist. Dann wirft sie die Hände in die Luft und verschwindet: Buridan aber lallt, sich in Krämpfen windend: „Er läßt seiner nicht spotten! Er läßt sich nicht versuchen! O Gott, wie unergründlich bist du! . . ."

So klar die Diskussion der mittleren Szene zwischen Prantl und Buridan in ihrem Wesentlichen sich darstellt, so schwer ist es, die Fäden zu entwirren, die die beiden Rahmenszenen zwischen Buridan und Kadidja durchziehen und mit dem Mitteltrakt verbinden. Es ist, als ob Wedekind hier an einem Musterbeispiel hat zeigen wollen, daß es eines Künstlers vollkommen unwürdig ist, den geistigen und sittlichen Gewinn für den Zuschauer in schwerfälligen Leitsätzen zu formulieren. Es ist, als ob die Realität der mittleren Szene sich vor allem gegen den Schluß hin wandelt und verflüchtigt: als ob die Wirklichkeit Kadidjas zum mindesten für Buridan zu schwanken beginnt, zwischen lebendigem menschlichen Dasein und von ihm geschaffener Phantasiegestalt der Dichtung. Der Widerstreit zwischen seiner Dichtung und dem Leben, der zwischen ihm und Prantl im Geistigen ausgefochten wird, setzt sich in ihm selber ins Sinnliche fort: er vergißt für einen Augenblick vollständig, wer Kadidja ist, nimmt sie für sein Geschöpf und bringt sie dazu, sich selbst auszulöschen. Er versucht Gott, indem er an seiner Schöpfung herumschafft — mit seinen Forderungen selbst ein Zensor, obwohl er sich gegen die Zensur, die andere an ihm ausüben, mit Händen und Füßen wehrt, und er versucht ihn mit seinem Bestreben, gottähnlich zu sein, Geist und Sinnlichkeit beherrschend zu vereinen. Er ist im Grunde eben solch ein Bilderstürmer wie die anderen, die Geistlichen: bei Kadidjas erstem Selbstmordversuch zerstört er ihre Photographien, jetzt zerstört er, da er ihr menschliches Bild wandeln will, sie selbst — obwohl er im Grunde keine Ahnung von ihr hat. Eine grausige Selbstironie liegt im Gegensatz der Schlußworte, wenn Buridan Kadidja die größte Seele nennt, die in der Schöpfung lebt — und sie in diesem Augenblick, noch im Moment des Todes den giftigsten Pfeil gegen ihn abschießt: „Soll ich Schwester Scharolta von dir grüßen?" Fremdheit gegen die Welt, Fremdheit gegen das eigene Ich, in dem ein jeder seinen ärgsten Feind mit auf die Welt bringt, ist das Ergebnis: die Sätze, die er gegen Prantl verficht, wirft er nachher in seinem

Handeln selbst über den Haufen — und es ist am Ende durchaus berechtigt, wenn das große Reich des organisierten Geistes die Menschen gegen sich selbst und gegen die Bilderstürmer, die Künstler in Schutz nimmt. Der scheinbare Kampf gegen die Zensur wird unausgesprochen fast zu einer Rechtfertigung, einer Theodicee der Zensur: der Geist soll herrschen; denn aus dem andern wächst zuletzt doch nur Qual und Elend, obwohl unsere Seele, schwankend wie Buridans Esel, es nun einmal nicht entbehren kann.

Es mag dahingestellt bleiben, ob Wedekind selbst von hier aus diese Szenen gedeutet hat. Die Möglichkeit, sie so zu sehen, liegt jedenfalls vor; vielleicht daß mit wachsendem zeitlichen Abstand eine andere Auslegung sichtbar wird. Von allen Bekenntnisdramen Frank Wedekinds ist dieser Akt so oder so das bedeutsamste: weil hier nicht nur der Moralist sich und sein Werk bekennt und erläutert, sondern weil er mit heimlicher Skepsis bis an die Grundlagen seiner Existenz als Mensch und Künstler hinabgreift, das eigene Leben und Wirken nicht mehr nur verteidigend bejaht, sondern mit einem Fragezeichen versieht — vom geahnten Standpunkt einer überhöhten Moral aus. Wie der „Totentanz" hinter der Reihe der Geschlechtstragödien steht, als Ausdruck der erkannten Negativität des einst glaubensvoll Gepriesenen, so steht am Ende der Gruppe der Bekenntnisdichtungen die Zensur — vorsichtiger, verhüllter, weil hier unter Umständen die Wurzel des ganzen Lebens verletzt werden konnte, aber im Grunde ebenso skeptisch gegen das eigene Bekenntnis, die eigene Moral und im Grunde sogar gegen das ganze eigene Schaffen. Es ist wie ein Abschluß: auf der Höhe des Lebens, da, wo die Wendung zur Spätzeit beginnt, wird die Summe des Lebens gezogen — und das Ergebnis im Geist, fast nur in halber Bewußtheit, als zu leicht befunden. Es hat einen guten Sinn, wenn mit diesem Werk die Bekenntnisse Wedekinds zu sich selbst aufhören: sie sind metaphysisch betrachtet nicht mehr möglich. Das Werk des letzten Jahrzehnts seines Lebens greift, in einem höheren Gang der Spirale, wieder gewissermaßen auf die Anfänge zurück.

DIE SPÄTEN DICHTUNGEN

Fünf Dramen stehen in dieser Reihe, von „Schloß Wetterstein", das 1910 erschien, bis zum „Herakles", der letzten dramatischen Dichtung Wedekinds. Wesentlich Neues bringen sie zu seinem Bilde nicht mehr hinzu. Die Themen der Frühzeit werden noch einmal aufgenommen, unter neue Gesichtswinkel geschoben; aber es fehlt die Glut, die die Werke der 90er Jahre erfüllt: es ist kaltes Höllenfeuer, was hier glimmt — wenn man auch nie vergißt, daß es immer noch Feuer ist. Irgend etwas hat sich zwischen Werk und Dichter geschoben: der Abstand zu den Gestalten ist größer geworden: sie leben nur zum Teil noch direkt von seinem Blut, zum Teil schon indirekt, indem sie es erst aus früheren Gestalten seines Werks bekommen. Es ist nicht nur das Alter, das fühlbar wird; Wedekind besaß noch immer fühlenden Lebens genug: es ist eine irgendwie geistig bestimmte Distanz, die die Welt seiner Menschen ferner rückt. Man denkt immer wieder unwillkürlich an den Schluß der Zensur — so, als ob sich da innerlich etwas Entscheidendes vollzogen hat oder hätte vollziehen müssen. Zur Zeit der Romantik wäre Wedekind nach diesem Drama zum Katholizismus gegangen: in der Zeit des Kapitalismus nahm er die Rückwendung zu sich selbst und schrieb neue Dramen. Er umging die letzte Einsicht, die vielleicht Verzicht bedeutet hätte. Eine Erweiterung seines inneren Reiches ergab sich somit nicht mehr: nur der äußere Umfang des Werkes wuchs. Wir möchten Dichtungen wie „Franziska" oder „Simson" nicht missen: für das Bild des Menschen Wedekind im Verhältnis zu seiner Idee tragen sie aber nicht allzuviel mehr bei. Die frühen Dramen Frank Wedekinds sind Stationen eines Lebenswegs: die späteren sind Dichtungen. Dichtungen von einem so hohem Range, daß das meiste Zeitgenössische daneben versinkt; gemessen an Frank Wedekinds eigenem Werk treten sie in die zweite Reihe. Trotz einzelner Szenen, die zuletzt doch wieder die Brücke zum Leben schlagen und wie Sterne über die abendlichen Schatten dieser Welt herübergrüßen.

„SCHLOSS WETTERSTEIN"

Dieses Schauspiel erschien zuerst 1910 in der Form von drei Einaktern, jeder Akt für sich als besonderes Bändchen, unter den Titeln: „In allen Sätteln gerecht", eine Komödie — „Mit allen Hunden gehetzt", ein Schauspiel — „In allen Wassern gewaschen", eine Tragödie. Erst nachträglich wurden sie zu dem Schauspiel „Schloß Wetterstein" zusammengefaßt: die Gesamtausgabe nennt nicht einmal mehr die ursprünglichen Titel der Einakter.

Die drei Akte gehören trotzdem von vornherein zusammen; eine gewisse Selbständigkeit hat eigentlich nur der erste: die beiden andern sind für sich kaum als Ganzes auffaßbar. Das Thema ist im Grunde das gleiche wie in den Lulutragödien: Kampf und Ringen der Geschlechter um die Lust durch alle Phasen des Untergangs. In einer Vornotiz zur Buchausgabe erklärt Wedekind: „Das Schauspiel „Schloß Wetterstein" enthält meine Anschauungen über die inneren Notwendigkeiten, auf denen Ehe und Familie beruhen. Das Stoffliche, die Geschehnisse, der Gang der Handlung sind dabei vollkommen Nebensache." Man wird sich danach mehr an die einzelnen Äußerungen und Formulierungen zu halten haben, als an die Ergebnisse des Geschehens: man wird es trotz Wedekind nicht unbeachtet lassen dürfen, weil Dichter meist die schlechtesten Deuter ihrer eigenen Wege sind.

Nimmt man das Drama als Ganzes, so fällt wie gesagt von vornherein die Verwandtheit der Atmosphäre mit „Erdgeist" und „Büchse der Pandora" auf. Es ist, als ob das Geschehen nur gesellschaftlich emportransponiert ist: Lulu ist aus einem Kind der Tiefe eine adlige Majorstochter geworden, der Springfritze aus einem Akrobaten ein Diamantenwäscher und der Lustmörder aus einem Verbrecher des Londoner Eastend ein amerikanischer Millionär. Das Thema aber ist das selbe geblieben — nur daß es mehr diskutiert und besprochen als gestaltet wird. Es wird statt an einer Frau an zweien variiert, an Leonore von Gystrow und ihrer Tochter Effie. Der erste Akt gehört der Mutter, der mittlere, Mutter und Tochter, der letzte der Tochter allein. Im ersten ist überdies der eigentliche Held mehr der Mann als die Frau. Der Sondertitel „In allen Sätteln gerecht" gilt ihm, Rüdiger von Wetterstein, der fünf Jahre lang um Leonore von Gystrow gerungen hat, bis zu Mord und Verbrechen, und um ihren Besitz zu allem bereit ist. Er hat sie mit anonymen Briefen bei ihrem Gatten, dem Major, verdächtigt, hat diesen dann, als er Trost bei Rüdigers Frau suchte, gefordert und im Duell erschossen, um schließlich nach Abbüßung seiner Festungshaft

vor die Gattin des Getöteten hinzutreten und unter offenem Bekenntnis dessen, was er getan hat, um sie zu werben.

Diese Szene ist eine der stärksten der ganzen Dichtung: man hat nicht mit Unrecht auf Richards des Dritten Brautwerbung um Anna verwiesen. Rüdiger von Wetterstein, obwohl die weitere Entwicklung gegen ihn entscheidet, bleibt hier Sieger, weil er aus dem Gefühl heraus fordert. Er stellt sich und seine Tat offen hin; läßt Leonore nur die Wahl: ihn anzuzeigen oder ihn zu heiraten. Er hat den Glauben an das Leben, an die Frau, um die er ringt, sogar an die Ehe. Er ist „In allen Sätteln gerecht"; und Leonore ist in der Tat die ihm ebenbürtige, die er in ihr gesucht hat. Sie bäumt sich zwar zunächst entrüstet auf, lehnt alles ab: „Die Ehe ist außer unserer Geburt und unserm Tod das Unerbittlichste, dem wir Menschenkinder verfallen sind;" aber sie fliegt ihm zuletzt doch um den Hals, sein überlegener Glaube an das Leben reißt sie mit. „Es gibt keine Folterkammer von Ehe," erklärt er rund heraus; „die Ehe ist für den Menschen da, nicht der Mensch für die Ehe". Leonore soll sich gehören, nicht ihm — und wenn sie ihn betrügt, so hat sie eben einen Menschen geheiratet, der sich betrügen läßt. Leonore ist glücklich: „Du bist der erste Mensch auf Gottes Welt, von dem ich ein menschenwürdiges Wort über diese halsbrecherischen Dinge höre." Er erwidert sachlich: „Die menschlichen Gefühle reden eine infernalische Gaunersprache. Wer ihrem Kauderwelsch traut, der ist verkauft und verraten." — Zuletzt kommt Effie hinzu, die sich inzwischen ebenfalls verlobt hat: sie gratuliert der Mutter und ist sogar bereit zu versuchen „Vater" zu Rüdiger zu sagen: „Wir Frauen müssen zusammenhalten." Rüdiger aber formuliert das philosophische Schlußwort: „Unser Gefühlsleben besteht aus der Überschätzung menschlicher Beziehungen. — Jeder Mensch ist ersetzlich." —

Der zweite Akt spielt in Ouchy, in einem Hotel. Der Titel „Mit allen Hunden gehetzt" bezieht sich diesmal auf Leonore, die hier vor die Aufgabe gestellt wird, durch Selbstaufopferung den Mann zu retten. Rüdiger von Wetterstein hat zusammen mit dem Gewaltmenschen Meinrad Luckner Diamantwäscherei getrieben und seinen Genossen dabei um Millionen betrogen. Vielleicht hat Luckner es sogar selbst darauf angelegt; denn seit er Leonore zuerst gesehen, hat er nur noch den einen Gedanken gehabt: diese Frau, die alle hundert Jahre einmal geboren wird. Er will nicht ihre Liebe, ihm graut sogar vor dem Gedanken, einer Frau persönlich sympathisch zu sein: er will ganz einfach sie — und jetzt hat er sie in der Klemme. Er hat die

Polizei benachrichtigt: entweder sie gibt sich ihm oder — Rüdiger wird verhaftet. Dieser möchte seinem Leben gern ein Ende machen; aber er hat die Kraft nicht mehr. Sein Glücksglaube an das Leben mit Leonore hat ihn betrogen: er ist so weit gesunken, daß er sogar zu ihr sagt: „Ich liebe dich" — worauf sie schmerzlich entgegnet: „Zum ersten Male höre ich das verdächtige Wort von Dir." Sie wollen zusammen vom Leben scheiden; wenn sie jetzt nicht den Mut dazu haben, haben sie beide zu hohe Ansprüche an die Welt gestellt. Aber Rüdiger weicht aus; er redet von ihrer Menschenwürde, die bedroht sei — um schließlich bei der Erörterung der Möglichkeit zu enden, daß sie Luckners Forderung wirklich erfüllt.

Hier greift Effie ein. Sie ist verheiratet, ihr Mann ist ruiniert, aber sie steht trotzdem auf der Höhe der Situation, überlegen, voll Sicherheit und Zuversicht. Sie weist ihrer Mutter den Weg, im Falle Luckner aus der Verlegenheit zu kommen: sie brauche sich ja nur zu stellen, als ob sie Feuer fange, in den Gewaltmenschen verliebt sei, übertrieben, unecht, bis ihm vor Ernüchterung die Haut schaudert. Von neuem entspinnen sich Diskussionen zwischen Leonore und Rüdiger; schließlich stürzt sie davon — zu Luckner, bereit, sich für den Mann „von Grund aus zu vernichten". Der benutzt indessen die Zwischenzeit, um sich von ihrer Tochter einfangen zu lassen. Effie setzt ihm auseinander, daß ihre ganze Hingabe Weltanschauung sei, und verheißt ihm eine Nacht: da knallt von unten, aus Luckners Zimmer, ein Schuß. Leonore hat Effies Rat befolgt: sie hat sich gezwungen, während Luckner die Erwartung seines Triumphs genoß, die Rollen zu vertauschen. Sie zwang sich zum Lachen, rief: „Dich will ich! Ich befehle, fordere! Ich schwur dich zu genießen", bis seine Überheblichkeit zerbrach. Er griff zum Revolver und erschoß sich: zugleich aber zerbrach ihre Überlegenheit. Es leuchtet nur einmal auf: „Was tat ich denn Gräßliches? Geküßt hab ich ihn, damit er mich unter die Füße stampfe!" Sie hat, wenn auch nur für einen Moment, das Verwandte in dem Starken empfunden — und ist ihm innerlich verfallen. Er hat es nicht gemerkt, hat sich erschossen, ist der Frau unterlegen — Rüdiger aber ist um hohen Preis gerettet.

Der Schlußakt spielt auf Rüdigers Stammschloß Wetterstein, das Effies Impresario Karl Salzmann von den Einkünften ihrer Liebe erworben und als stimmungsvolles Bordell für sie eingerichtet hat. Rüdiger und Leonore sind ihre Gäste, ein friedliches Ehepaar, weißhaarig sie, er kahl, alt und ungefährlich geworden, Gartenlaubengeschöpfe, denen die Großmut der Tochter eine lebenslängliche Rente von den Erträgnissen ihres Lebenswandels ausge-

setzt hat. Effie aber, die sich als Edelhure etabliert hat, ist nicht glücklich. Professor Scharlach, der Arzt, hat ihre Weltanschauung, auf die sie ihrer Meinung nach ihr Leben aufgebaut hatte, zerstört, indem er ihr klar macht, daß alles „Krankheit" an ihr ist, ihr starkes Verlangen nach Männern, ihre Schönheit, alles. Sie heult, aber sie beschließt, männlich durchzuhalten:

> Erloschen ist des Lebens Flammenpracht,
> Nur freudlos düstre Kohlen blieben übrig.
> Verkaufs-Entsühnung, Dirnen-Heiligung,
> Wie albern, wie entsetzlich schal mir das
> Jetzt klingt! Und doch kehr ich nicht um. Jetzt kommen
> Verfall und Niedergang. Sie sollen aufrecht
> Und stolz mich finden, wie das Glück mich sah.

Es klingt wie ein Motto über dem ganzen späten Werk Frank Wedekinds: für Effie ist es zugleich ein stolzer Trost. Denn sie ist „In allen Wassern gewaschen" — sie hat es sogar übernommen, gegen ein wahrhaft fürstliches Honorar die letzte Sensation Mister Chagnaral Tschampers zu werden, der durchaus im Anblick eines nackten Weibes sterben will. Taubert, einer der philosophischen Dichterfreunde, die sich um sie drehen, weil sie mit Geist handeln, wie Effie mit Fleisch, warnt sie vor dem Kauz: drei oder vier Freudenmädchen soll er schon auf dem Umweg über diese Vorspiegelung hingemordet haben. Effie lehnt seine Warnung ab: Tschamper zahlt nicht weniger als 100000 Dollar. Sie hat schon mehr als einen sterben gesehen: Taubert selbst muß ihre Kraft und Überlegenheit anerkennen, aber er beharrt doch bei seiner Warnung — und er behält recht. Denn von den drei Starken des Dramas ist Tschamper der einzig wirklich Starke, weil er keine Gefühlsbeteiligung an der Welt und am Leben mehr hat, sondern ihr Leiden und Sterben lediglich als genießender Zuschauer nimmt. Er kommt, angeblich um zu sterben, laut Vertrag mit Salzmann „beim Anblick eines nackten Weibes zu sterben." Er sucht, bisher immer vergeblich, das Erlebnis, aus dem er die nötige Kraft, den Giftbecher zu trinken, ziehen kann:

> Das Fleisch hat seinen eigenen Geist. Sobald
> Die Nerven eines Lebewesens so
> Gespannt sind, daß ich Mensch mich fühle, leere
> Den Becher ich. Dann ist die Welt mich los.

Er sucht nicht Freude, er sucht die Qual der anderen. Den Becher mit Blausäure in der Hand verlangt er, daß Effie ihm das traurigste Ereignis ihres Lebens erzähle: Sie weigert sich zuerst, will kein Entsetzen vermitteln, sondern Freude; dann erzählt sie ihren ersten Ehebruch. Tschamper lauscht,

bald enttäuscht: „Das hat dich nicht drei Tage lang erregt. Herzstöße will ich.“ Sie soll ihm erzählen, wie ihr Vater starb. Geschüttelt von Entsetzen berichtet sie, wie man ihn nach dem Duell mit Rüdiger brachte. Tschamper genießt:

„Wie echt und voll in diesem ältsten Erdteil
Gefühle noch gedeihn!“

Er fragt weiter nach der Ehe ihrer Eltern, steigert systematisch ihre Erregung — trinkt sogar scheinbar selbst von dem Gift, um sie immer noch mehr aufzupeitschen. Effie schreit auf, mit fast Hebbelschen Tönen:

„Nein; du mußt leben!
Weil ich dich liebe. Fanden Mann und Weib
Sich jemals für einander so geschaffen
Wie du und ich? Zum erstenmal grinst mich
Das Dasein nicht aus leeren Höhlen an.“

Er geht auf diesen Gefühlsweg ein, treibt sie weiter in ihre Liebe, an der sie zerbrechen soll.

„Dir fehlt das Weib, das alles für dich opfert.
Mir fehlt der Mann, dem ich mich opfern darf.“

Tschamper fragt skeptisch: „Und du mein Kind, glaubst dieses Weib zu sein?“ Effie, hingerissen, beschwört es:

„Bei meinem Stolz, wenn du noch daran zweifelst,
Dann trink ich diesen Trank.“

Er ist am Ziel: „Ich zweifle dran.“ Effie ergreift rasch den Becher, trinkt und stirbt. Tschamper aber sitzt im Sessel und genießt die Wonne des Sterbensehens: er blieb der Sieger, weil er, selbst gefühllos, die Frau beim Gefühl packte. Jack mußte Lulu noch erschlagen; Tschamper, der vergeistigte Lustmörder, bringt sein Opfer zum freiwilligen Tod um seinetwillen. Der Geist ohne Gefühl ist Herr über Leben und Tod, dessen Anblick ihm zuletzt die einzige noch mögliche Lust in dieser öden Welt bleibt.

Wird hier eine Gesamtidee der Dichtung sichtbar? Es mag dahingestellt bleiben. Da und dort glaubt man etwas Derartiges zu fühlen, begrifflich klar aber schält sich nichts heraus. Es ist wohl wirklich so, daß das wesentliche die Einzelheiten sind, die Anmerkungen Wedekinds über die Ehe, die Einzelschicksale, nicht das Ganze. Der Aspekt hat sich leicht verschoben: Wedekind, jetzt selbst verheiratet, interessieren hier ebenso sehr wie die triebhaften Grundlagen der menschlichen Beziehungen ihre Ergebnisse im Zusammenleben. Skeptisch und gläubig zugleich wird das Problem der Ehe aufgenom=

men: immer wieder wird das Gewohnte, Bürgerliche mit tiefstem Mißtrauen zersetzt, um an den Punkt zu kommen, wo hinter den stehenden Formeln der Gefühlsbeziehungen die Wirklichkeit, das Tatsächliche beginnt. Wedekind hat zu tief hinter die infernalische Gaunersprache der menschlichen Gefühle gehorcht: was Rilke einmal in dem Vers formte:

„Sieh dir die Liebenden an,
Wenn erst das Bekennen begann,
Wie bald sie lügen —"

dies Wissen steht über dem ganzen Wedekind und trägt hier all seine Betrachtungen zu unentrinnbarem Zwang der Prüfung aller Gefühlsworte und -werte. Lieben ist ihm das schlechthin verdächtige Wort — trotz aller heimlichen Sehnsucht, die die Skepsis noch verschärft. Denn dieser amoralisch d. h. frei sein wollende Moralist konnte nicht hindern, daß noch sein kältester Zynismus auf einem immer erneuten Kampf mit eingeborener Sehnsucht zur Ethik wuchs und so zuletzt trotz allem ethisch bleibt — und es kann wohl einmal eine Zeit kommen, die weniger von moralischer Erbschaft belastet als wir, ihn ebenso zu den heimlichen Bürgern stellt, wie wir es heute schon mit Nietzsche tun. Werken wie „Schloß Wetterstein" wird es zuerst so ergehen, weil hier nicht mehr die kalte Glut der Gestaltung das Ganze trägt, sondern Spannung des Willens im Älteren die natürliche Spannung des Gefühls im Jüngeren ersetzen soll — und an die Stelle des Erlebnisses zum Teil die wertende Formulierung, die ausgesprochene Moral getreten ist.

„FRANZISKA"

Ein modernes Mysterium nennt Wedekind dieses Schauspiel, das 1911 erschien. Einen weiblichen Faust haben andere es genannt: und es gibt in der Tat mehr als eine Parallele, die nicht zufällig ist, sondern mit bewußtem literarischen Witz angelegt. Wedekind gibt den Weg einer Frau, die das Leben mit Höhen, Tiefen und allen Genüssen kennen lernen will; er stellt neben sie den Gefährten, wie Mephisto neben Faust, nur daß der nicht mehr der Teufel ist, sondern Versicherungsagent. Die moderne Welt hat den Glauben an Gott ja überall durch den Glauben an die Versicherungsanstalten ersetzt, also muß auch der Teufel sich den veränderten Verhältnissen anpassen. Er schleppt sie durch das wilde Leben — um am Ende ebenso genasführt dazustehn wie der Mephisto des zweiten Faust. Aber Franziska, dieser weibliche Faust, ist trotz Wedekinds heißem Bemühen nicht der eigentliche Held des Mysteriums. Zu dem wird vielmehr sehr bald

eben die Mephistoparodie, Veit Kunz, der Abenteurer und Sternenlenker, das Spiegelbild des eigentlichen Faust auch dieser Dichtung, nämlich Wedekinds selbst. Wedekind kann nicht hindern, daß ihn hier wie immer und überall zuletzt nur eines interessiert: die Entwicklung seines eigenen Verhältnisses zur Welt, d. h. zur Frau, nicht das der Frau selbst. Sein Glaube, nicht der ihre, ist das wesentliche: so verschiebt sich das Gewicht sehr schnell auf die Gegenseite: Veit Kunz wird die Zentralgestalt, nicht Franziska. Von innen gesehen ist nur die männliche Auseinandersetzung mit Weib und Welt, die weibliche, obwohl ursprünglich Hauptthema, ist lediglich von außen gestaltet und aus der männlichen Perspektive. So daß schließlich Veit Kunz wie eine Kreuzung von Mephisto und Faust wirkt, und Franziska fast wie ein begleitender Page.

Diese Gestalt des Veit Kunz ist auch die eigentlich tragende der Dichtung, vor allem in der zweiten Hälfte. Der alternde Wedekind hat hier noch einmal ein Selbstbildnis geschaffen, das zuweilen die frühen Verkleidungen, wie Hetmann oder König Nicolo erheblich überragt, weil es überlegener, trotz allem Anteil unsentimentaler gesehen und hingestellt ist. Es steckt sehr viel Selbsterkenntnis in den Reden dieses Fürsten im Reiche der Pechvögel, sehr viel skeptische Feststellung des Wertes der eigenen Arbeit: indem dies alles ohne Klage — gleichsam abgerückt gegeben wird, kommt es auf einer höheren Stufe der Kraft der Anfänge nahe, und, da auf höherer Bewußtseinsstufe, zum Teil sogar über sie hinaus. In dem übrigen, den Szenen Franziskas, dem Festspiel, dem ganzen Drum und Dran ist viel Wiederholung, viel verblaßte Rekapitulation einst unmittelbaren Besitzes: um den ergrauten Schädel des Veit Kunz, in dem die Züge vieler früherer Gestalten Wedekinds, des Marquis von Keith, Karl Hetmanns, Casti Pianis wunderlich mit des Dichters eigenen Zügen durcheinanderschwingen — um diesen Kopf schwebt etwas von einem wissenden, resignierenden und doch noch halb gläubigen Verhältnis zum Leben, ein später Glanz aus Alter und Erinnerung des Jungseins, der ihn weit über das übrige stellt. Für die Kenntnis des späten Wedekind ist Veit Kunz eine der entscheidenden Gestalten, vielleicht die entscheidende.

Das Drama beginnt im Hause der Mutter Franziskas. Franziska hat ein Verhältnis mit Dr. Hofmiller begonnen, halb aus Langeweile, um ihre Unschuld endlich los zu werden, halb um zu erfahren, wer sie eigentlich ist. Sie nimmt alles teils gleichmütig, teils gelangweilt hin: gegen Äußeres ist

sie gesichert, da ihr Gönner, der alte Freiherr von Hohenkemnath sie in eine Geburtsversicherung eingekauft hat — und das übrige ist belanglos für sie. Sie weiß nur, daß das Leben zu Besserem da ist, als zu dem ewigen Streit, den sie im Hause der Eltern erlebt hat — und sie will dies Bessere. Als daher Hofmiller kommt, und ihr einen Heiratsantrag macht, lehnt sie rundweg ab: sie will sich mit ihren achtzehn Jahren nicht gleich wieder einzwängen lassen. Er war nur Mittel für sie, niemals Zweck, sie hat ihn benutzt und läßt ihn jetzt laufen. Er geht — Franziska bleibt allein zurück. Auf einmal klopft es draußen am Fensterladen: Veit Kunz erscheint, durchs Fenster kletternd. Er kommt direkt aus Berlin, um sie für ein künstlerisches Unternehmen zu gewinnen: er hat sie gesehen, ihren Wuchs, ihre Schönheit bewundert; das ist für eine Sängerin wichtiger als Stimme oder Gehör. Sie soll ihre Forderung stellen: sie nennt Freiheit, Lebensgenuß, möchte faustisch über sich selbst hinaus; Veit Kunz fragt halb erschrocken: Sind Sie etwa so unvernünftig, ein Mann werden zu wollen? Franziska bejaht; sie verliert damit zwar ihre Gewalt über die Männer, gewinnt aber dafür den Wettkampf mit ihnen. Veit Kunz ist zu allem bereit: zwei Jahre lang soll sie das Leben eines Mannes führen, mit aller Genußfähigkeit, aller Bewegungsfreiheit des Mannes: dann wird sie bis an ihr seliges Ende sein Weib, seine Sklavin. So befiehlt's das Naturgesetz. Mit einigen Vorbehalten schlägt Franziska ein — wenn sie nur ihren Trübsinn los wird. Veit Kunz tröstet sie: Familienelend, nichts weiter! — Die Reise beginnt.

Erste Station ist die Weinstube Clara in Berlin, eine Mischung von Hexenküche und Auerbachs Keller. Das Publikum bilden

> Schriftsteller und Dirnen: Prolet und Baron —
> Hier wird der Verzweifeltste munter.
> Uns alle verschwägert ein kindlicher Ton —
> Mild lächelt die fleischliche Prostitution
> Auf die des Geistes hinunter.

So schildert Veit Kunz die Atmosphäre, als er mit Franziska als Jüngling, in Begleitung Mausis in der erlauchten Runde erscheint. Ein groteskes Durcheinander von Kunstgesprächen und Seelennacktheit, Zoten und Tiefsinn hebt an: Veit Kunz singt zur Klampfen das Lied „In der Jugend frühster Pracht", während Karaminka, die kleine Tänzerin, dazu tanzt, Laurus Bein, Dichter und Veit Kunz-Kopie, stimmt die höhnische Schriftstellerhymne an — bis er Mausis wegen mit Franziska in Streit gerät. Veit Kunz hetzt: Mausi klammert sich an Franziska, will mit ihr gehen: da zieht Laurus Bein einen

Revolver aus der Tasche und schießt sie nieder. Das erste Opfer auf Franziskas Laufbahn ist gefallen.

Der zweite Akt bringt die Parodie der Gretchentragödie. Franziska oder wie sie jetzt heißt, Franz, ist verheiratet, erfolgreicher Sänger, und gleichzeitig angeblicher Liebhaber der Tänzerin Lydia Zipfl. Sophie, seine Gattin, quält sich und ihn mit Eifersucht: das ganze ist, wie Wedekind selbst in einer Vornotiz bemerkt, „die Karikatur einer unglücklichen Ehe, wie sie in Wirklichkeit gar nicht vorkommt". Franziska hat immer noch ihren faustischen maßlosen Ehrgeiz, leidet immer noch an den infantilen Erinnerungen an den ewigen Streit der Eltern, quält die arme Sophie mit ihrem angeblichen Verhältnis und ist in Wirklichkeit selbst in anderen Umständen. Die plötzliche Lösung bringt die Ankunft von Sophiens Bruder, einem Oberleutnant Dirckens, der zusammen mit Dr. Hofmiller erscheint und Franziska entlarvt. Die Valentinparallele geht hier bis zu direkten Versanklängen, wenn der Bruder sagt:

> Nach unseren Gesetzen
> Sophie, hab ich keine ruhige Stunde mehr.
> Sagt mir ein Schurke von ungefähr:
> Deine Schwester hat ein Weib zum Manne genommen.
> Ich muß ihn fordern und weiß, vollkommen
> Unschuldig kriegt er den Schuß in den Leib.

Sophie begreift von alledem kein Wort; als sie endlich die Wahrheit erfaßt, stürzt sie davon und erschießt sich. Gretchen ist hier schneller am Ziel als Valentin, der nur seinen Abschied nehmen muß.

Der dritte Akt entspricht etwa den Szenen des zweiten Teils am kaiserlichen Hof, mit einem Zusatz romantischer Walpurgisnacht. Der Herzog von Rotenburg, ein aufgeklärter liberaler Fürst, liegt mit seiner Frau in Scheidung, dichtet Festspiele mit etwa Wedekindscher Moral, hat ein Verhältnis mit der ebenso schönen wie geistig einfachen Gislind von Glonntal und läßt sich von Veit Kunz an der Nase herumführen — und zwar mit Hilfe Franziskas, die dem Herzog als tiefsinnig orakelnder, geschlechtsloser Genius in verdunkelten Sitzungen oder auf einsamen Spaziergängen vorgestellt wird. Veit Kunz will Franziska auf diesem Wege alle erdenkbaren Entwicklungsmöglichkeiten bieten: da er weiß, daß es solch ein Prachtgeschöpf wie sie und einen so wählerischen Menschenkenner wie ihn nicht noch einmal auf der Welt gibt, ist er seines Erfolges absolut sicher. Er macht sich sogar den Scherz, in das Festspiel des Herzogs einzugreifen, indem er den reaktionären

Gewalten des Landes, die den Dichter nicht kennen, den Inhalt des Stückes vorher verrät. Es kommt zur Aufführung: an einem antiken Brunnen begegnen sich Franziska, in schwerer mittelalterlicher Tracht, und Gislind, nackt, nur mit einem Schleier bekleidet, wie die Gestalten der tizianischen himmlischen und irdischen Liebe. Als Wahrheit und Nacktheit sitzen sie einander gegenüber: da stürmt ein doppelköpfiger Drache herein, mit einem Hunde-, einem Schweinekopf: der Schweinehund. Er geifert gegen beide, bis der Herzog selbst, als St. Georg, auftritt und die Frauen gegen das Ungeheuer verteidigt. Mit gezücktem Dolch geht er dem Schweinehund zuleibe; da erscheint plötzlich der Rotenburger Polizeipräsident und verbietet die Fortsetzung des Spiels. Der Herzog fährt ihn an: „Mensch, wo haben Sie Ihr Kostüm?" Der andere verbittet sich den Ton: „Ein Wort noch und ich verhafte Sie." „Aber in Versen, mein Lieber! in Versen" schreit der Herzog; der Polizeipräsident, der ihn nicht kennt, bleibt bei seiner Entrüstung über die Verhöhnung des Publikums durch das Bild des Drachens. Der Herzog muß sich schließlich dem Gesetze fügen; er ruft selbst: „Vorhang!" — als die Herzogin, Franziska hereinzerrend, auf der Szene erscheint: „Diese Dame ist der Geist, mit dem mein Gemahl abends den Philosophenweg entlang zum heiligen Hain lustwandelt." Gislind, die dabeisteht, ist entsetzt: der Herzog protestiert: „Das ist kein Weib — für mich bist du ein Genius." Weib und Genius als Konkurrenz — das ist zuviel für Gislinds holde Torheit; sie ergreift den Dolch, den der Herzog noch in der Hand hält, und ersticht sich. Der Polizeipräsident, seinen Herrn jetzt erkennend, ist verzweifelt, daß es ihm nicht gelang, dies Unglück zu verhindern; Gislind aber richtet sich noch einmal auf: „Wer bedauert mich? Gibt es ein höheres Glück — als auf offener Bühne — vor versammeltem Volk — nackt zu sterben?" Veit Kunz stellt fest, daß sie als Blutzeugin starb, im Kampf um Seelenadel; der Polizeipräsident aber rät ihm, mit seinem Schützling möglichst rasch aus den Grenzen des Herzogtums zu verschwinden.

Über diesen Ereignissen sind die zwei Jahre vergangen, für die Veit Kunz in seinem Pakt sich Franziska verdungen hat: jetzt ist sie ihm verfallen, als sein Weib. Eine der schönsten Liebesszenen, die Wedekind je geschrieben hat, zeigt ihn für einen Augenblick auf der Höhe des Lebens. Unter nächtlichem Sternenhimmel sitzt er mit Franziska auf einer Steintreppe an ihrem väterlichen Schloß: sie hat sich ihm gegeben und in seiner Umarmung sind die Gespenster ihrer Kindheit versunken, ist der Friede Wirklichkeit geworden. Nichts kann ihr jetzt das Leben mehr vergällen: „Als du mich gestern

in deinen Armen hieltest, sah ich in die Sterne über deinem Kopf," sagt sie, ihn glücklich küssend. Aber das Glück währt nur einen Augenblick: schon die nächste Szene bringt den Bruch. Sie spielt im Theater der Fünftausend, in einem Ankleideraum: Franziska als Helena in einem Drama Veit Kunzens, neben ihr Ralf Breitenbach als jugendlicher Simson — und zugleich als ihr Liebhaber. Veit Kunz hat sie einen Augenblick mit ihm allein gelassen, das hat genügt: der brutale Kraftmensch hat mühelos über das Gehirnwesen gesiegt. Immer wieder taucht dieses bloße Manntier im Werke Wedekinds auf: es ist, als ob irgendein Erlebnis immer von neuem im Bilde Auflösung sucht. Und die Gestalt des Veit Kunz gleitet nun wieder in ein Selbstbildnis Wedekinds herüber: im Büßerhemd, einen Strick um die Lenden steht der Prophet neben der männlichen Kraft und der Schönheit — ein gedemütigter Satanas, der mit hilflosem Staunen erwartet, was aus seiner geliebten Hölle werden soll.

Während sie die Einzelheiten des Stückes, das aufgeführt wird, noch einmal durchsprechen, wird Veit Kunz langsam und hohnvoll zuerst, dann mit brutaler Offenheit von den beiden in das Geschehene eingeweiht. Er probt eine Stelle noch einmal mit Franziska und Breitenbach bis dahin, wo Franziska, das Weib zu dem Manne spricht:

> Dann aber führt durch unbegrenzte Weite
> Gemeinsam uns der Weg vor Gottes Thron.
> Dann wandle ich gleichberechtigt dir zur Seite!

Veit Kunz sagt das Schlußwort: Doch nicht, eh zwei Jahrtausend noch entflohn! Breitenbach aber nimmt den hier zweideutigen vorhergehenden Satz auf und wiederholt ihn seinerseits zu Veit Kunz: Dann wandle ich gleichberechtigt dir zur Seite! Franziska wird von einem Lachkrampf erfaßt — und Veit Kunz begreift. Er hat sich ihrer sicher gefühlt: darum hat er sie verloren. Der Sinn seines Lebens ist dahin: sein Werk interessiert ihn nicht mehr; er läßt das Bacchanal unbeteiligt vorübergleiten — und zieht allein das Fazit. Er hat an den Besitz an geliebten Menschen geglaubt, durch Opferfreudigkeit — statt an die Stärke sich zu halten:

> „Da steckt der Rechenfehler. Und man baut
> Mir ein Theater noch dafür. Tragödien,
> Komödien, endlos wiederholt, entschädigen
> Mich Jammerhelden nie. O grimmer Fluch!
> Ein halb Jahrhundert alt und nichts, was mein
> In Gottes Schöpfung!"

Er reißt sich den Strick vom Leib, legt sich die Schlinge um den Hals und sinkt mit einem Fluch auf sein Leben zusammen: „Ich schließe ab mit dieser Höllenfahrt!" Es gibt nicht viel so bittere Urteile Wedekinds über das eigene Wollen und Suchen, wie man sie in diesen Monologen des Veit Kunz findet.

Aber das Leben läßt ihn noch nicht. Als er besinnungslos am Boden liegt, erscheint der alte Freiherr von Hohenkemnath, Franziskas erster Gönner, auf der Suche nach ihr. Er läßt den Diener mit einem Sektöffner den Strick durchschneiden: Veit Kunz kommt wieder zu sich. Ein kurzes Gespräch hebt an — menschlich eines der schönsten, das Wedekind je schrieb: In knappen indirekten Sätzen leuchtet alles Wissen und Nichtwissen um die Frau auf; aus Veit Kunzens Schluchzen klingt die Sehnsucht eines ganzen Lebens, aus den Worten des Alten Begreifen — und Neid, daß der andere noch Tränen hat. „Um ein winziges bißchen zuviel Freude, das ich an ihr haben wollte, alles verloren!" klagt Veit Kunz; der Alte bekennt klaglos: „Ihr Geliebter war ich nie." „Ich Tölpel, der ich sie zu kennen glaubte," beschimpft sich Veit Kunz; der andere lächelt: „Aber was kennt man denn? Haben Sie schon einen Mann gekannt, der seine Frau gekannt hat? Oder umgekehrt?" Er ist überlegen, weil er nichts will, forderungslos mit der Kühle des Alters dasteht: „Ich wollte sie heiraten. Gar keine Verpflichtungen hätte sie gehabt." Veit Kunz leidet, weil er noch fordert, noch Wünsche hat — und kommt ebensowenig oder ebensosehr zum Ziel wie der Greis.

Und dann kommt das Schlußbild: erheblich anders, als es Franziskas Rausch in Breitenbachs Armen, ihre stolzen Forderungen an Veit Kunz, an die Welt erwarten ließen. Das Ende ist Dachau, Heimatkunst, Familienglück: Franziska, der moderne Faust, haust dort im Frieden mit dem vierjährigen Veitralf, der die Namen seiner beiden Väter vereint; sie ist ganz sorgende Mutter, da der Kleine krank ist — und heiratet schließlich den braven Maler Karl Almer, der ihr Porträt, mit Veitralf im Arm gemalt hat, über einem Kranz blühender Rosen. Noch einmal tauchen, wie Gespenster der Vergangenheit, Veit Kunz und Breitenbach auf: aber sie können ihr nichts mehr anhaben. Veit Kunz ist alt geworden, Direktor eines Detektivbüros, das fremde Ehen überwacht: er denkt immer an die Zeit mit ihr zurück, möchte gern die Rolle übernehmen, die der alte Hohenkemnath für sie spielte. Er ist „Gefühlsmensch" geworden — und Breitenbach auch: der bietet sich an, ihr die Mutter zu ersetzen, die vor kurzem gestorben ist. Väterliche Ge-

fühle für das Kind aber lehnen beide ab — und Franziska ihrerseits lehnt sie ab: sie gehen, und Karl Almer bleibt Sieger. Denn er glaubt an die Welt, daß sie gar nicht so greulich eingerichtet ist, wie uns gewisse Unglücksraben immer wieder einreden möchten — und er glaubt vor allem an die Güte. Und damit gewinnt er Franziska; denn all der Unsinn der anderen kommt doch nur daher, weil sie zu anspruchsvoll sind. Er bescheidet sich — und liebt. Das Kind auf den Knien spricht er die Schlußworte:

> Wenn ich, statt täglich Neues zu begehren,
> Dem Schicksal freudig danke, was es gibt,
> Wie soll mich Reue je verzehren!
> (zu Veitralf)
> In dir mag ein Befreiter wiederkehren.
> Gedeihen wirst du, denn du bist geliebt!

Dieses Schlußbild des Mysteriums mit Liebe, Güte, Kinderjubel und Ehe ist der bitterste Hohngesang Wedekinds auf den Glauben an die Entwicklungsmöglichkeiten der Frau — und zugleich auf das eigene Prophetentum. Er wirkt fast wie ein Racheakt mit der penetranten Gartenlaubenholdheit, die das Familienglück umweht: Wedekind rächt seine eigene Vergangenheit an sich und der Frau. Der männliche Faust endigt wenigstens im Himmel der Seligen, nachdem er den Kreislauf seines Lebens vollendet hat: der weibliche, der es dem Mann gleichtun will, endet damit, daß er den geistig wie den sinnlich Starken sitzen läßt und in die Ruhe einer sich selbstbescheidenden Ehe flüchtet. Die Gartenlaube siegt auf der ganzen Linie, wie sie für die Frau am Ende immer siegen wird.

Aber hinter diesem Hohn auf die Frau klingt vielleicht noch schärfer der Spott über die eigene Sehnsucht, die in der Liebesszene zu Beginn des vierten Aktes so schön aufleuchtet. Hinter der Bitterkeit der letzten Szenen glimmt am Ende doch ein heimlicher Versuch zum Glaubenwollen an eine lichtere Welt, etwa im Sinne des alten Strindberg. Die Spannung der Energien sinkt leise zusammen: ferne dämmert noch einmal das verdächtige Reich der Liebe auf, dem Wedekind zeitlebens mit dem Mißtrauen des doch Suchenden gegenüberstand. Er sichert seine Freiheit noch einmal durch Distanz: das Wort des Veit Kunz: Ich bin Gefühlsmensch geworden, gibt die Grimasse. Aber irgendwo sitzt doch eine heimliche Sehnsucht: ein Alternder fühlt die abendliche Einsamkeit und spottet mit leichter Geste noch über ein Gefühl hinweg, das doch als eine Möglichkeit in verwehter Ferne vor ihm leuchtet.

„SIMSON"

„Simson" oder „Scham und Eifersucht", ein Versdrama, das 1913 erschien, gibt die biblische Legende von Simson, seiner Liebe zu Delila, seiner Blendung und seinem Untergang. Darüber wächst das ewige Motiv der Wedekindschen Dichtung, Kampf zwischen Mann und Weib, hier betrachtet von den Gesichtspunkten des Untertitels aus. Die Simsongestalt mußte eines Tages wie von selbst in den Kreis der Symbole Wedekinds treten: der Starke, der der List des Weibes zum Opfer fällt, Sklave wird um ihretwillen, war eine Gestalt, in der sein Weltgefühl gewissermaßen schon vorempfunden war. Er hat sie erst spät aufgenommen, als seine die Welt durchleuchtende Kraft schon im Sinken war: ein paar schöne, wunderlich tiefsinnige Szenen hat ihm die Legende trotzdem geschenkt. Er hat sich naturgemäß nicht auf sie beschränkt, hat wieder in einzelnen Teilen sich selbst mit dem Starken identifiziert: Simson beklagt nur halb sein Los, zur anderen Hälfte das seines Dichters, der ihm dafür von seiner Gabe des Gesanges etwas mitgegeben hat. Aber die Hauptsache ist doch der Philisterbekämpfer geblieben, trotz des Untertitels. Wedekind bringt die Gefühle Scham und Eifersucht in vielen Szenen als treibende Faktoren, es wird viel über beide, namentlich über die Scham diskutiert; Hauptthema aber ist die Gestalt des Simson geblieben, der Starke, der zerbricht, weil er dem Weibe traut und zugleich mehr ist als die anderen, ein Gottgeweihter, das verschleierte Selbstbildnis des alternden Wedekind. Etwas Versponnenes ist um diese Dichtung, mehr noch als um die beiden vorhergehenden: es ist, als ob sich der Dichter tiefer in sich zurückgezogen hat, die Welt ferner, blasser, schon fast unwirklich um sich sieht. Da und dort glüht sie noch auf in den leuchtenden Farben des Lebens, die er ihr so oft geliehen hat: dann verblaßt sie und nur auf die Welt Simsons des Geblendeten fällt fahles Licht — aus Erkenntnis mehr und nachträglicher Einsicht als aus Gefühl.

Das Drama beginnt im Hause Delilas, der Buhlerin; die Philisterfürsten bringen ihr wieder einmal Geld, um durch sie Simson zu fangen. Delila verspricht ihnen Hilfe: kaum ertönt aber von draußen Simsons Stimme, da flüchtet alles entsetzt ins Innere des Hauses. Simson kommt, groß, stark, strahlend, glücklich — und dumm. Er erzählt Delila ein Erlebnis, das ihn ganz erfüllt: wie er ein Weib traf, so schön, wie er es noch nie gesehen, wie er sie mit beiden Augen in sich trank; am Abend wollte er ihr wieder

begegnen — zuvor aber ward das Weib erschlagen: nun lebt es nur in seinen Augen fort. Er trinkt hastig, Becher um Becher, um die Trauer hinunterzuspülen und zugleich, um sich einen Rausch zu holen; denn berauscht vermag er vielleicht Delila mit der Toten zu identifizieren. Er erzählt ihr das alles ruhig und offen: der Starke kennt keine Scham und denkt nicht an Eifersucht. Delila geht auf seine Wünsche ein: sie umhüllt die Glieder, damit er sie nicht spürt, wenn er sie in den Armen hält, sondern nur die Erinnerung fühlt: zugleich aber sucht sie durch kluges Fragen ihm wieder das Geheimnis seiner Stärke zu entlocken. Er bleibt zuerst überlegen, narrt sie: sie aber weigert sich, ihm zu gehören, wenn er's ihr nicht verrät. Und schließlich schläfert sie seine Bewußtheit so weit ein, daß er gesteht: „Wenn ich beschoren würde." Kaum hat er's gesagt, da steigt bereits eine Ahnung der ungeheuren Dummheit, die er begangen hat, in ihm auf: er betäubt sie, stürzt mit Delila davon — und sein Schicksal erfüllt sich. Von Wein und Weib berauscht, sinkt er in Schlaf, der Sklave schert sein Haupt, die Philisterfürsten fallen über ihn her und binden ihn: er ist nicht mehr stark. Sie wollen ihn töten; er ist einverstanden, aber Delila will es nicht: er soll leben, jedoch — geblendet. Simson schreit auf, sie aber bleibt dabei — aus Eifersucht:

„In Simsons Augen lebt ein Weib,
Das ewig treu drin eingeschlossen bleibt."

Simson wird fortgeschleppt und kehrt geblendet zurück: er erkennt seine übermenschliche Dummheit, zum erstenmal in seiner Finsternis sieht er, wie blind er, der Gottgeweihte, gewesen ist. Er ruft Jehovahs Geist um Hilfe an, rast und klagt — vergeblich. Man bringt ihn nach Gaza, in die Mühle, die er drehen muß; Delila aber beginnt ein neues Spiel, mit Og von Basan, dem stärksten der Philisterfürsten. Auch mit Simson spielt sie weiter: denn durch seine Blendung haben sich nun die Rollen vertauscht: er braucht Liebe, sie nimmt ihn als Besitz, zeigt sich mit ihm in der Umarmung dem Philisterfürsten, seine Eifersucht reizend. Er soll die Mühle drehen und dichten, zu ihrer Ergötzung singen, während sie zu Og von Basan geht. Und Simson dreht die Mühle und singt das Lied seines Jammers:

„Wer stark ist, lacht tobsüchtiger Eifersucht.
Aber vor Eifersucht heult der hungrige Bettler."

Dann tritt das andere Thema des Titels in den Vordergrund: Die Frage der Scham. Og von Basan verlangt von Delila Scham, Verschämtheit, um sich stolz und gewaltig zu fühlen; denn die Scham, die sie weggeworfen hat, drückt jetzt ihn. Delila aber zieht daraus nur den Schluß, daß sie stärker

ist als er. Og ist nur klug, kann im Grunde nicht, wie er möchte, mit Simson wetteifern, den er noch in seiner Blindheit beneidet; denn die Augen sind's, die ihn zum Schämen bringen. Schamgefühl aber ist keine Herrschertugend: er will sich nicht mehr schämen. Er will Simson töten, bevor er Delila wieder berührt — weil im Grunde sein Gefühl auf richtiger Selbsteinschätzung und Eifersucht beruht.

Wie eine Parodie auf diese Diskussion wirkt die ihr folgende Szene der Philisterfürsten, die nun ihrerseits auf Delila und ihre Schamlosigkeit Lobgesänge anheben. Sie preisen sie als Menschenerzieherin; bringen ihr als Volksgeschenk die Stätten dar, die Simson einst verheert hat; Delila aber will sie gewitzigt nur aus Ogs Händen entgegennehmen. Sie will sich fast der Geber schämen; diese warnen sie aber: es sind bereits auf Grund ihrer Verdienste um das Land Gesetze gegen das Schamgefühl verhängt worden.

Nach diesem Zwischenspiel geht das Ringen zwischen Og und Delila um Simsons Leben weiter. Delila preist seinen Gesang: Og will von nichts hören, bleibt bei seinem Entschluß: Simson stirbt! In diese Diskussion stürzt Simson selbst herein, rasend vor Eifersucht auf Og und Delila: er ist wieder gern bereit zu sterben — Delila aber fordert ihn auf zu singen. Er weigert sich zuerst; schließlich beginnt er das schwermütige Lied des Kriegers, ein melancholisches Lebensfazit Wedekinds, in dem hinter allen den Worten des Glaubens, die einst sein Leben erleuchteten, hinter Sonne, Freude, Schönheit, Wollust, Freiheit, Treue, Klugheit der wissende Kehrreim klingt: Die lachende Lockung narrt! Delila mischt sich in den Gesang: Og von Basan aber bleibt in seiner Eifersucht bei seinem Vorsatz: Simson soll sterben. Zu dem letzten Vers des Liedes verläßt Delila die Männer: Simson soll allein mit seinem Gesang den König bezwingen. Og will bis zehn zählen: wenn Simson ihm bis dahin mit seiner Dichtung nicht den Willen gebrochen hat, muß er sterben. Simson singt, Og zählt; als er aber bis fünf gekommen ist, tritt plötzlich lautlos Delila wieder ein, nur mit einem Schleier bekleidet. Der Blinde sieht sie nicht, singt weiter, von der Liebe zwischen dem Krieger und der Maid, während Og, in diabolischem Hohn, vor Simsons blinden Augen, an der Wirklichkeit, an Delila vollzieht, was der Sänger von seinen Liebenden singt. Zuletzt verschwindet er mit ihr im Nebengemach: die Kluft zwischen Dichtung und Leben, die Abgetrenntheit des Dichters vom realen Dasein hat in dieser Szene ein grausam groteskes Sinnbild gefunden.

Das Ende ist schließlich, daß Simson aus seinem Dichterrausch erwachend, nach Beifall suchend, erkennt, daß er allein ist, und den furchtbaren Hohn

des Betrugs durchschaut. Er rast in seinem würgenden Leid, bis die Ahnung aufsteigt, daß er, der Gottgeweihte, zu Größerem noch, zu wilderer Qual und höherem Weh geweiht ward. Und er dankt Gott stolz für die Gnade, die ihm, dem Zerbrochenen, damit zuteil ward.

Der Schlußakt bringt dann das Fest der Fürsten, Og als König, Delila als Königin, auf dem Tempeldach das neugierige Volk. Wieder entbrennt zwischen Og und Delila der Kampf um Scham und Schamlosigkeit — Og bleibt Sieger: Delila weiht alle ihre Erinnerungen an die Vergangenheit, die einer der Fürsten zur Erheiterung der Gäste erzählen will, auf ewig der Vergessenheit. Dafür wird Simson geholt, der mit seiner unsterblichen Lächerlichkeit die Philister erfreuen soll. Og fühlt sich im Vergleich mit ihm wachsen; er ist das All — der blinde Simson ist nichts, ein Spuk neben seiner Wirklichkeit. Er soll tanzen — und Simson tanzt. In dem Augenblick, da er beginnen will, wollen zwei der Fürsten Og von Basan ermorden. Aber dieser, schneller entschlossen, erschlägt sie — und da er einmal beim Aufräumen ist, ersticht er auch Delila, die Buhlerin — trotz Simsons flehendem Zwischenruf: es ist der letzte Ausweg aus seiner Eifersucht, der einzige zu seiner Königswürde und Behaglichkeit. Er hebt den Becher gegen Simson: Jetzt, Simson, sind wir wieder gute Freunde! — für Simson aber ist dies das letzte. Ihm bleibt nichts erspart: nicht einmal Delila konnte er mit in seinen Untergang reißen. Den schönsten Todesmut hat er umsonst vergeudet: als letztes Gebet kann er nur noch stammeln, sich gegen die Säulen des Tempels stemmend:

> Herr, gib mir nur dies eine Mal noch Kraft,
> Daß ich mit einem Schlag für meine armen
> Augen an den Philistern Rache nehme!

Von Scham und Eifersucht ist keine Rede mehr: die biblische Legende allein bestimmt den Schluß, wenn die Trümmer des Tempels krachend Philister und Simson unter sich begraben.

Es ist, wie gesagt, viel Persönlichstes in diesem Drama, Bitterkeit des Alternden und Abglanz eigener Erlebnisse im Spiegel der alten Geschichte. Umhüllt ist es von dem Barock des späten Wedekind, von den Szenen der Philisterfürsten, den langen Disputen über Dagon, mit dessen Namen Wedekind hier ein noch einmal leicht an Grabbe erinnerndes Spiel treibt, wenn er statt des gewohnten Wortes „Gott“ den Philistergötzen setzt und z. B. einen der Fürsten behaupten läßt, ihm sei dagonsjämmerlich zumute. Es ist das letzte Beispiel jener Neigung zum Wortetauschen, die zuerst in der „Jungen

Welt" auftaucht, bei dem Verwechseln von Amor und Psyche, in den Versen des Dichters Meier, die im König Nicolo eine sehr wesentliche Rolle spielt und die immer wieder zutage tritt, wie ein wunderlicher Versuch, vom bloßen Witz aus bis zu dem Tief- und Doppelsinn der Sprache selbst vorzudringen. Die Diskussion der Scham, das Spiel mit Heldenscham und Schamesruhm greift auch hier hinüber, wie denn diese ganze Hälfte des Themas im wesentlichen diskutiert wird, außerhalb des eigentlichen Geschehens verbleibt. Nur da, wo auch von hier aus Lichter auf Simson als das Spiegelbild des Dichters fallen, tritt sie neben die Eifersucht, den wesentlich treibenden Faktor des Ganzen, als wenigstens annähernd gleichberechtigt: wo Wedekind von dem eigenen Dichter- und Menschenleid redet, geht sie ein in die Reihe der gefühlten Werte. Bis dahin wird von ihr aus in der Hauptsache das Groteske und die Komik der Philister bestritten — selbst noch in den Szenen Ogs von Basan mit Delila.

Eine Idee läßt sich kaum ganz rein aus dem Ganzen herauslösen, so hell sie auch da und dort aufzuleuchten scheint. Es ist, als ob Wedekind wie in „Schloß Wetterstein" seine Ansichten und Meinungen über Ehe und Familie, so hier seine Anschauungen über Scham und Eifersucht zum Ausdruck bringen will, wieder mit dem gleichzeitigen Nachsatz: Das Stoffliche, die Geschehnisse, der Gang der Handlung sind Nebensache. Überdies entfernt sich der Alternde immer mehr von der Sachlichkeit der reifen Zeit, und spricht nur noch aus seinem persönlichsten Bereich. Er gestaltet nicht mehr für die andern, sondern irgendwie nur noch für sich, aus Dingen, die ihm selbst am Herzen liegen. Ihn reizt nur noch das Selbstporträt, nicht das objektive Drama: für die Welt ist er blind, wie Simson geworden — sehend nur noch in seiner eigenen Finsternis und Einsamkeit.

„BISMARCK"

Dieses fünfaktige historische Schauspiel Wedekinds, das 1915 im Kriege entstand, steht in seinem Werk ziemlich allein. Es ist die unpersönlichste seiner Dichtungen, objektive Geschichtsdarstellung, das einzige Drama der ganzen Reihe, in dem kein Wort von Wedekind und seiner Art handelt. Man kann schon aus dem Personenverzeichnis das Besondere entnehmen: in diesen ganzen fünf Akten gibt es drei weibliche Rollen, jede mit ganz wenigen Worten abgespeist: die Fürstin, die Lucca und ein Blumenmädchen. Sonst nur Männer und Politik. Man hat zuweilen das Gefühl, auf Dialogform

gebrachte Kapitel der „Gedanken und Erinnerungen" zu lesen, so exakt bis zur Wörtlichkeit hat Wedekind die Aufzeichnungen Bismarcks benutzt, so konsequent hat er alles, was an ihn selber und seine Art erinnern könnte, beiseite getan. Höchstens in irgendeinem Witz, in der grotesken Geste eines Diplomaten, der aus der Historie in den „Simplizissimus" abgleitet, schimmert blaß etwas von Wedekind auf, um sogleich wieder hinter dem Spiel und Gegenspiel der politischen Kräfte zu verschwinden. Es ist, als ob Wedekind einmal hat zeigen wollen, daß er auch das objektive Drama „kann"; im übrigen wird das Werk bei der inneren Unbeteiligtheit Wedekinds, zuletzt doch nur aus dem Kriege heraus verständlich. Die Welle, die das Land im ersten Kriegsjahr emporwirbelte, riß auch an Wedekind — und warf Dinge in seinen Bereich, die ihn zu normalen Zeiten nie auch nur das mindeste angegangen hätten.

Der Titel dieses Bismarckdramas könnte auch lauten wie der des Friedjungschen Werkes: „Der Kampf um die Vorherrschaft". Das Ringen zwischen Preußen, das durch Bismarck vertreten wird, und Österreich um die Macht in Deutschland, das zähe Kämpfen Bismarcks um das erkannte Ziel des neuen Reiches bildet das Thema dieser acht Bilder. Sie beginnen mit der Zusammenkunft zwischen Bismarck und Karolyi vom 24. November 1863, und enden mit Nikolsburg, 28. Juli 1866, wo Bismarck sein Ziel erreicht hat. Dazwischen die Londoner Konferenz, Bismarcks Schönbrunner Verhandlungen im August 64 mit Rechberg, seine Verhandlungen im Februar 65 mit Karolyi — dann als Zwischenspiel die Episode in Ischl mit Österreichs angeblichem Sieg in der Teilungsfrage der Herzogtümer; man erlebt die Entstehung der einst vielbesprochenen Photographie Bismarcks neben Pauline Lucca mit und sieht zugleich Johannes Brahms und Johann Strauß „Kulturkolorit" bringen. Und schließlich Nikolsburg, der Waffenstillstand nach raschem Siege, und Bismarcks schwerster Sieg über den alten Wilhelm, der annektieren und nicht sich mit Österreichs Freundschaft begnügen möchte. Mit Bismarcks Besuch bei dem von ihm verhafteten Bevollmächtigten Bayerns, dem Freiherrn von der Pfordten, bei dem die künftige Stellung Bayerns festgelegt wird, schließt das Drama, das eigentlich kein Drama, sondern eine lose Szenenfolge ist, dialogisierte Welthistorie nach aktenmäßigen Aufzeichnungen (sogar Bismarcksche Witze hat Wedekind wörtlich hinübergenommen). Man bewundert, wenn auch ohne Anteil, die selbstentsagende Arbeit, die Wedekind hier geleistet hat: macht seine Verbeugung vor dem Versuch, trotz des möglichst historisch belegten Wortmaterials Gestalten wie Karolyi, Rechberg,

Roon über das Schemenhafte zu lebendiger Menschlichkeit zu steigern — und hält sich im wesentlichen doch an die Nebenfiguren, die geschichtlich weniger belastet, eine freiere Phantasie= und Gestaltungsentfaltung erlaubten. Man fühlt beim Lesen ordentlich die Erleichterung, die es für Wedekind bedeutete, wenn er sich einmal vom Geschichtlichen etwas frei machen konnte, eine Gestalt wie den österreichischen Bevollmächtigten von Biegeleben etwas breiter anlegen, in dem Geheimen Obertribunalrat Heffter einmal nach Belieben ins Groteske ausgreifen durfte. Selbst die „Volksszenen" in Ischl mit dem sächsischen Photographen und dem prophetischen Blumenmädchen, das Bismarck immer als Herr Graf anredet, wirken wie eine Erholung (des Dichters), wenn sie auch zahm genug neben anderen Volksszenen in seinem Werk stehen. Wie man denn das Ganze immer wie mit halber Entschuldigung Wedekinds liest — wie eine halbe Entgleisung. Das Drama war sein Tribut an die aufgeregte Zeit: für sein Werk und sein Wesensbild besagt es nichts. Er konnte nur er selbst sein, wenn er von sich handelte, Selbstporträts, nicht Historienbilder malte. Es war eine materialistische Exaktheit, die er hier versuchte, entschuldbar, weil sie aus einer sehr starken Zeitstimmung wuchs: es blieb aber Materialismus — und gab nichts von der Exaktheit, zu der er kraft seiner ganzen Veranlagung allein verpflichtet war nämlich von der Gestaltung und rückhaltlosen Formulierung seines persönlichen Weltgefühls.

„HERAKLES"

Dieses letzte große Drama Wedekinds erschien im Jahre 1917 — nicht allzulange vor seinem Tode. Es ist ein Seitenstück zum Simson, gleich diesem in Versen geschrieben: am Bilde des alten Helden noch einmal ein Abglanz der eigenen Kämpfe des Dichters mit Welt und Menschen. An den Schicksalen des „Bastards zwischen Gott und Mensch" spiegelt sich noch einmal das eigene Suchen des Weges zwischen Gott und Tier: von Kampf zu Kampf, von Frau zu Frau wandert der Halbgott, um zuletzt von Hebe unter die Unsterblichen aufgenommen zu werden. Knaben und Mädchen umdrängen den endlich Verklärten:

„Wie sie entbrennen, göttlich dich zu ehren",

lächelt Hebe; Herakles aber entgegnet, halb ablehnend, halb erschüttert das tiefste Wort der ganzen Dichtung:

„Mich, dem es kaum gelungen, Mensch zu sein?"

Wie über dem Simson liegt es auch über dieser Dichtung wie ein leichter Schleier: als ob der Mensch, der dieses schrieb, schon dem Ergebnis seiner Arbeit ferne war, nicht mehr ein Objektives, ein Werk wollte, sondern einen Anlaß zu sprechen. Die innere Spannung, die den Simson wenigstens zum Teil noch trägt, ist gewichen: man hat den Eindruck etwa eines Reliefs, nicht einer Rundplastik. Selbst Herakles bekommt nur wenig noch von dem heißen Leben, das die Gestalten des frühen Wedekind erfüllte: es ist, als ob das, was den Erscheinungen ihre Realität geben müßte, halb vorausgesetzt wird; es ist nebensächlich geworden, wie in den Dichtungen der Jüngsten heute, die Gefühle und Ideen direkt durch den Mund ihrer Gestalten sprechen lassen. Es ist nicht nur nachlassende Kraft des Alternden, was den Unterschied in der Stimmung des Dramas gegenüber den früheren ausmacht: es ist, als ob der Ansatzpunkt, von dem aus Wedekind das Thema aufgenommen hat, bewußt verlegt ist. Die Lebensfülle der frühen Welt Wedekinds, die sich von selbst aus seinem Daseinsgefühl ergab, ist einer halb vergeistigten Betrachtung gewichen, die doch nur ein Teilersatz bleibt, weil sie nicht bis zur Konsequenz gereinigt ist, sondern mit den Nachklängen des Früheren vermischt und versponnen bleibt. Es ist wie Rückschau, vom Standpunkt eines halb schon Erlösten, der doch noch von ferne Kämpfe und Schmerzen überwundener Tage im geahnten Wissen um ihren Sinn mitschwingen läßt.

Gegenstand der drei Akte, die sich in zwölf Bildern gliedern, ist Herakles' Kampf um seine Freiheit, aus der Sklaverei der Welt, des Handeln- und Fühlenmüssens zum Herrsein über sich selbst. Pythia deutet ihm die Richtung, in der der Weg der Erlösung für ihn liegt:

> Wie Großes du vollbracht hast, Herakles,
> Bis heut mißlang dir, Herakles zu bändigen.

„Das Haupt laß über Deine Glieder herrschen!" rät sie ihm, aber er versteht den Sinn des Wortes nicht, verstrickt sich immer von neuem in Taten und Verbrechen an seinem eigenen Sinn. Er kämpft im Wettkampf mit Eurytos um dessen Tochter, die blonde Iole; aber Eurytos gibt sie ihm, dem Mörder seines Weibes und seiner Kinder nicht; dafür folgt Iphitos, Joles Bruder, dem Helden als Wagenlenker. Aussatz befällt ihn, und er zieht nach Delphi, Heilung zu erflehen. Aber Pythia weist den Wilden zurück, den sein ungebändigter Dämon doch wieder zu immer neuen Untaten reizt. Iphitos hat er in Tyrins erschlagen; in seinem Innern rast der Gedanke an Iole weiter, die der Vater ihm vorenthielt. Pythias Weigerung

treibt ihn zu neuem Toben; er bedroht sie mit dem eigenen Dreifuß und schaudert selbst vor Apollon nicht zurück, der zum Schutz der Priesterin eingreift. Sie ringen miteinander, beide Söhne des Zeus: der Kampf bleibt unentschieden. Das blinde Schicksal in Gestalt Pythias soll das Urteil sprechen — und Pythia spricht das Rachewort: für drei Jahre soll Herakles, der Mörder und Tempelschänder durch Hermes in die Sklaverei verkauft werden. Apollon, der göttlich klare, sendet ihm noch das Hohnwort nach: Ein Sklave lebt bei deiner Einsicht glücklich.

Und Herakles wird verkauft — an Omphale, die verbuhlte Königin von Sardes. Ein Sklave der Liebe lebt er dort, im Tänzerinnenkleid mit Spinnrad und Kunkel: denn Omphale ist die Stärkere. Oineus, der Kalydonier, bittet um Hilfe gegen Acheloos, den Flußgott, der seine Tochter Dejaneira begehrt: Herakles ist zum Helfen bereit — aber Omphale lehnt ab. Er kämpft mit ihr um seine Freiheit, ringt sogar mit ihr: aber ihre Kraft, die er bezwingt, bewältigt ihn wieder als Schönheit. Der Starke bleibt der Sklave der Frau; den Sieg, den er über sie erringt, kann er nicht nutzen — weil sie als Frau unüberwindlich ist.

Das nächste Bild zeigt ihn trotzdem in Kalydon. Er hat Acheloos erschlagen: man feiert das Fest seiner Vermählung mit Dejaneira. Aber er ist noch immer der Unbeherrschte, der sich nicht bändigen kann: einen verliebten Knaben, der aus Ungeschick Wein auf das Gewand der schönen Braut schüttet, schlägt er hart, das Kind ersticht sich aus Scham — das Fest endet in Trauer und Wirrsal. Dejaneira folgt ihm trotz des Fluches der Eltern; sie ziehen durchs Land und kommen zum Euenos, dem wilden Strom, über den der Kentaur Nessos die Wandernden hinüberträgt. Herakles schwimmt allein hindurch, Dejaneira soll auf Nessos' Rücken folgen. Nessos, verliebt, greift nach dem Weibe; Herakles erschießt ihn vom andern Ufer her mit einem der Pfeile, die er einst im Blute der Hydra vergiftet hat. Nessos aber gibt sterbend Dejaneira den Rat, sein Blut aufzufangen: trägt Herakles ein Untergewand mit diesem Saft getränkt, so gehört er ihr mit Leib und Seele, mag er wollen oder nicht. Und die Törichte folgt seinem Ratschlag der Rache und nimmt das vergiftete Blut des Sterbenden mit.

Weiter geht Herakles den Weg seines Schicksals. Er zieht wieder nach Euchalia, erschlägt Eurytos und raubt sich Iole: was er gesucht hat, Liebe, findet er trotzdem nicht, sondern nur Entsetzen. Was Glück für ihn werden sollte, wird wieder Qual. Sein Wagenlenker Lichas sucht ihn ebenfalls auf den Weg zu weisen, den Pythia riet: aber Herakles lehnt ab:

Nicht Einsicht schützt den Menschen. Ihrer lacht er.
Erlebnis nur zwingt ihm Vollendung auf.

Er bittet: Lehr' mich, wie ich nicht Schicksal bin; er selbst, dumm und blind wie Simson, wie alle Starken, weiß es nicht. Er schickt Iole, die seine Sehnsucht war und jetzt voller Grauen vor ihm steht und ihn zurückstößt, aus Rache als Sklavin zu Dejaneira, damit selbst seinen Untergang heraufbeschwörend; dann zieht er weiter, seinen Kampf um die Menschenwürde fortzukämpfen — diesmal indem er Prometheus befreit. Lichas geleitet ihn: er muß für Herakles die Aufgabe übernehmen, die Pythia diesem selbst auferlegt hat:

„Mit unerschrockner Offenherzigkeit
Nimmt der Gefährte mir des Überlegens
Unsel'ge Arbeit ab. Mir ist, als spräche
Mein eignes edlers Selbst aus seinem Mund."

So stellt Herakles ihn Prometheus vor, der hoch oben am Kaukasus in seinen Fesseln liegt und das Leiden trägt, das keinerlei Zittern mehr weckt im ruhigen Spiegel seiner Seele. Am Schmerz ist er gewachsen, Herrscher und frei geworden: jetzt erlöst ihn der Pfeilschuß des Starken, der den Geier tötet, auch von den Fesseln. Noch einmal soll Zeus, der himmlische Genüßling, den sinnend Schaffenden nicht übertölpeln; die gemeine Unvernunft, die täglich an ihm zehrte, ist erschlagen; Prometheus hat die Freiheit gefunden, die Herakles immer noch ersehnt.

Für einen Augenblick scheint es, als ob auch Herakles selbst diese Freiheit erringen soll. Die letzte der ihm auferlegten Taten hat er getan; das Sklavenjoch ist zerbrochen, jetzt ist er seiner Kräfte Herr und will in fröhlichen Wettspielen der Jugend das Fest seiner Freiheit begehen. Mit Hyllos, dem Sohne, harrt er nur noch des Festgewands, das Lichas, der getreue Wagenlenker bringt: als die Spiele vorüber, legt er es an, um das Opfer zu feiern — und wird selber zum Opfer. Denn Dejaneira, voll Eifersucht auf die blonde Iole, hat den Rat des sterbenden Nessos befolgt und das Gewand mit seinem Blute getränkt: wie fressendes Feuer verzehrt nun das glühende Hemd den Leib des Helden. Da er eben den Kampf mit dem Schicksal gewonnen hat, schlägt Feuer ins Fleisch vom Weibe her. Stöhnend stürzt er davon, den Felsen empor, Lichas folgt ratend, sorgend — bis Herakles, ihn für mitschuldig nehmend, den Mittler packt und Bewußtheit und Besonnenheit im Todessturz hinab ins Meer zwischen die Klippen schleudert. Noch einmal schändet er so sein

Leben mit Mord: dann aber erkennt er, daß jetzt das Ende naht: auf Apollons Rat zieht er nach Malea zu König Prias — und dort auf dem Gipfel des Oeta wird ihm der Scheiterhaufen gerichtet. Er gibt Hyllos, den Sohn und Iole, die Geliebte zusammen — dann besteigt er den Holzstoß, der König selbst legt das Feuer an, und die gequälte Seele des Halbgotts steigt zum Olymp empor. Hera empfängt ihn, die Feindin seines Lebens: noch einmal zieht in knappen Versen ihr Kämpfen gegeneinander vorüber. Resignation ist das Lebensfazit des Helden:

„Ungezählte Geliebte
Hielt ich in feurigen Armen.
Unter ihnen war keine,
Deren Herz ich gewann."

Da winkt Hera Hebe heran:

„Sieh die Geliebte,
Der du im Herzen waltest, vor dir stehn!"

Ihr gelingt, was kein Handeln, kein Wollen, keine Bewußtheit vermochte: sie löst langsam Skepsis, Mißmut und Resignation in Erkenntnis des göttlichen Freigewordenseins vom Irdischen — und in der Einsicht, die der Schlußchor seliger Knaben und Mädchen verkündigt:

Sterbliche Kräfte,
Rasch seid ihr hingerafft.
Wer euch erhöhte,
Sei unser Held.

So hebt die Menschheit
Über die Menschheit sich.
Helden erklimmen
Kämpfend die Höhn.

Mit einem blassen Friedensschein, ohne Bitterkeit und ironische Resignation, aber auch ohne das Strahlende letzten Erkannthabens des Lebens schließt das dramatische Werk Frank Wedekinds ab: zwischen Ja und Nein, zwischen Himmel und Hölle leuchtet fast versöhnlich der Abglanz eines griechischen Götterhimmels auf, des einzigen, der, wenn überhaupt ein Himmel, diesem Dichter zugänglich war.

LYRIK, ERZÄHLUNGEN, PARERGA

WEDEKINDS LYRIK

Sie nimmt nicht allzuviel Raum ein in seinem Werk, obwohl sie es von den Anfängen bis in die späten Tage ständig begleitet, die meisten Motive, Gefühle, Stimmungen, Erfahrungen einzeln noch einmal formulierend, die das Drama zur verwirrenden Fülle des gesamten Lebensbildes zusammenfaßt. Sie dringt sogar überall in seine dramatische Welt hinein: von der ersten Komödie bis zur „Franziska" finden sich, wie in den Prosadichtungen der Romantiker, fast in jedem Drama eingestreut Gedichte, Tanzlieder, Balladen, in denen ein Akt, eine Szene gipfelt, ihren besonderen Sinn bekommt. Wedekind hat diese zerstreuten Verse später gesammelt, mit den für sich entstandenen vereinigt zu einem schmalen Bande: „Die vier Jahreszeiten", in dessen vier Abteilungen, Frühling, Sommer, Herbst und Winter alles wesentliche seiner Ernte zusammengefaßt ist. Der Herausgeber seines Nachlasses, Dr. Artur Kutscher, hat vor kurzem einen weiteren halben Band Lyrik Wedekinds veröffentlicht, Jugendgedichte und politische Verse aus der Zeit seiner Mitarbeit am Simplicissimus, einige auch aus den letzten Jahren; Entscheidendes, das neue Wesenszüge zu den alten fügte, ist nicht darunter.

Unter den normalen Begriff Lyrik sind diese Verse kaum unterzubringen —: sie haben mit dem Gewohnten so wenig zu tun, wie die Dramen Wedekinds mit der vorangehenden Dramatik. Sie umspannen noch einmal den ganzen Bereich dieses Lebens; Spiel und Ernst, Tragik und Spott, Sexualwitz und Schauerballade, Selbstbekenntnis und ehern ernsthafter Bierulk stehen ohne Brücke nebeneinander: zart und schrill, sehnsüchtig und grinsend klingen und klirren die Saiten dieser Harfe. Über allem steht das Wort Rilkes von den Gedichten, die nicht, wie die Menschen meinen, Gefühle sind, sondern Erfahrungen: Gefühltes wird vom Wissen ergriffen und je nach dem Sinn der Stunde überlegen bejaht oder verneint, zur Erfahrung erniedrigt und zugleich abgerückt ins Formale, Vorwand für Musikalisches. Die starke musikalische

Begabung Wedekinds, die schon in vielen seiner Dramen, in dem wechselnden Rhythmus der Versdichtungen, in den verschiedenen Konzentrationsgraden der Prosa seiner frühen Tragödien, deutlich fühlbar wird, tritt hier mitbestimmend neben das Menschliche: was dort halb Possen, halb Tragödien wirkte, wird hier Bänkelsang und Bußgedicht, Tanzliedchen und Selbstverhöhnung, — aber noch in seinen letzten Äußerungen eingefangen von einem Willen zur Form, der selbst den Schrei in einen Rhythmus zwingt, und hinter scheinbarer Saloppheit einen fast romanischen Willen zur Kunst als Mittler zwischen Mensch und Mitmensch offenbart. Nicht spielendes Verwenden freier Rhythmen oder ererbter Formgebilde bändigt diese Welt, unter der auch hier immer die Hölle schwelt: aus dem jeweilig ergriffenen Moment des Lebens, der Gedicht werden will, wächst der besondere Rhythmus, zum ersten und letzten Male in diesem einen Augenblick ans Licht steigend, unübertragbar und unnachahmbar, wie das Gelebte selbst. Wedekinds Leidenschaft für Gesang und Tanz enthüllt hier ihre Wurzeln: der Rhythmus der Töne und Worte, der schwebende, torkelnde, stürzende, rasende Gang von Klängen und Gliedern war ihm stärkster Ausdruck seines eigenen Lebensganges, das über Schweben, Torkeln, Stürzen, Rasen mit Spannung aller inneren Energien selbst Melodie und Rhythmus zu werden strebte.

Die Gedichte umspannen den Zeitraum eines Menschenalters. Die frühesten stammen aus der Zeit von 1881; das letzte Tanzlied ist Veit Kunzens Klampfenhymnus für Karaminka aus der „Franziska". Die Mehrzahl ist in der mittleren Zeit Wedekinds entstanden, in den neunziger Jahren und der ersten Hälfte des folgenden Jahrzehnts. Vieles schuf er bewußt als Vortragslied zu der Zeit, als er in München mit den Elf Scharfrichtern im Kabarett wirkte, vieles stammt, wie gesagt, aus den Dramen; das übrige geht neben dem Hauptwerk her, wie Graphik und Zeichnung neben dem Werk eines Malers. Die Hauptmelodie wird in gedämpften Klängen von einem feineren Instrument noch einmal aufgenommen; ein Ornament begleitet klärend und schmückend zugleich die große Linie der Wesensentwicklung.

Vorbilder? Man findet nicht allzuviele. Die Romantik, zu der vom Drama Wedekinds manch ein Zug hinüberging, tritt zurück, höchstens eine ferne Erinnerung an den späten Brentano schwingt da und dort mit in einzelnen Refrainwendungen, dann in Stimmungen, vor allem in Anklängen an den Frühlingsschrei eines Knechts aus der Tiefe. Dafür wird ein anderes Antlitz deutlicher und deutlicher zwischen den Zeilen sichtbar, das auf Klang und Haltung manche Wirkung ausgeübt hat: das Vorbild Heinrich Heines.

Nicht als ob Wedekind direkt Heinesche Lyrik zum Muster genommen hätte: aber von dem späten Heine der Neuen Gedichte und vor allem des Romancero führt eine direkte innere Linie zu den Versen Frank Wedekinds. Es ist eine Relation, die sich nicht etwa nur aus reichlicher Heinelektüre des jungen Wedekind ergeben haben kann (obwohl die sicher mitgewirkt hat); die Verwandtschaft, die Gedichte wie Heines „Land Citronia" mit so manchen Versen Wedekinds verbindet, beruht auf einer in vielem ähnlichen Betrachtung des Lebens und vor allem auf einer Analogie der Schwere oder Leichtigkeit in der Wertung erotischer Erlebnisse. Wedekind nimmt, wie der ältere Heine, das Spiel der eigenen Gefühle ohne die traditionelle lyrische Beschwertheit mit Ernst und Hingebung: aus der Einsicht in die Unbeständigkeit und den flüchtigen Wechsel noch des Schönsten, wächst ein überheblicher Zynismus, der zugleich die Form der Feierlichkeit entkleidet, den strengen Rhythmus der Kunst durch den lebendigen des Lebens ersetzt. Wedekinds Weltgefühl reicht in wesentlich tiefere Schichten der Seele als das Heinrich Heines; er besitzt eine Fähigkeit des Selbstvergessens, die der andere nur selten erreicht, und die Pose ist eigentlich nur in einem Teil der jungen Verse mitbestimmender Faktor der Haltung. Aber er hat auch das dialektische Verhältnis zum Dasein, das Heines Welt wie ein Erbstück der Hegelzeit beherrscht: und die Neigung, in den Schlußzeilen das Gefühlsgefüge der vorhergehenden Verse durch einen intellektuellen Wasserguß plötzlich zu zerstören, ist auch bei ihm mehr als einmal nachzuweisen. Ja, sogar für die Heinesche Sentimentalität ließen sich allerdings ziemlich vereinzelt dastehende Gegenstücke finden — z. B. in der „Einkehr":

Du stille Friedhofmauer
Scheu tret ich bei dir ein.
Willst du nicht meiner Trauer
Schirmende Heimat sein?

In deinem tiefen Frieden,
In deinem kühlen Schoß
Wird allen Ruh' beschieden,
Die krank und ruhelos.

Man könnte es fast für bewußte Selbstparodie nehmen, wäre die Stimmung nicht bis zum Schluß einheitlich festgehalten; so bleibt nichts als die Feststellung, daß hinter Kühle, Skepsis und Parodie wie in der Welt des jungen Heine auch bei Wedekind ein später sorgsam verborgener Sentimentalitätsursprung wenigstens einmal vorhanden gewesen ist. Ein Seitenstück dazu

als Parallele zu der erwähnten Heineschen Form der romantischen Ironie ist etwa das „Schicksal“:

Stürme durchtoben die bange Brust,
Stürmisches Leid und stürmische Lust
Sausen hindurch mit schaurigem Wehen,
Schleudern mich aus des Mißgeschicks Nacht
Auf zu des Glückes sonnigen Höhen

Eines Weibes hehre Gestalt umschlingt ihn; aber da wälzt sich von neuem gewaltig das Unglück her — und über dem trunkenen Erdensohn schlagen die schäumenden Fluten zusammen:

Als die Sonne wiederum schien,
Gleitet ein Nachen darüber hin.
Schimmernd steigt aus der Wellen Gischt
Ein Regenbogen, der bald erlischt;
Von dem Verunglückten fand sich nischt.

Aus den Jugendgedichten, die Kutscher in dem Nachlaßband mitteilt, ließen sich diese Beispiele leicht um manches weitere vermehren; als Schlußpunkt könnte man dann das Gedicht an Heine dahintersetzen, das ebenfalls Kutscher dort zum Abdruck bringt.

Das Ironische, das zunächst wie bei Heine gewissermaßen selbständig angefügt wird, ergreift indessen bei Wedekind sehr bald das Ganze, wandelt die Haltung des ganzen Gedichts aus Hingabe in Überlegenheit, wird aus einem Kunstmittel Ausdruck einer Beziehung zur Welt. Zum Teil vielleicht unter dem Eindruck des Zwecks, den Wedekind auch bei seinen Versen zumeist im Auge hatte. Denn seine Lyrik ist zum größten Teil nicht Tagebuchnotiz und Selbstbekenntnis in der Isoliertheit nur der eigenen gefühlten Existenz, sondern sie ist wie seine Dramatik schon sehr früh fast immer im Hinblick auf ein Publikum entstanden. Eine Vornotiz zu dem lyrischen Fragment „Felix und Galatea“, das der Siebzehnjährige im Sommer 1881 schrieb, bekennt über diese Zeit, die er als Rekonvaleszent nicht auf dem Gymnasium, sondern im elterlichen Hause verbrachte: „Ich besang meine Umgebung mit dem einzigen Zweck, meine siebzehnjährigen Kameraden, sobald ich wieder unter ihnen sein würde, an unsern ziemlich häufigen Kneipabenden mit meinen Versen zu unterhalten.“ Gedichte, die unter diesem Gesichtswinkel entstehen, bekommen naturgemäß eine andere Haltung, als eine Lyrik, die ihren Sinn rein in der Fixierung eines Erlebnisses oder einer Erfahrung hat. Der Wille zur Überlegenheit tritt vor den des Bekennens:

die innere Scham hat nur den Weg über die bewußte Schamlosigkeit, wenn sich trotz des Wissens um die Zuhörer ein Stück der Seele offenbaren will. Aus diesen Anfängen wird manches auch an dem späteren Werk verständlich – zumal Wedekind die Einstellung auf das Publikum auch weiterhin als Lautensänger und Rezitator seiner Gedichte beibehalten mußte. Aus der uralt geheiligten Tradition der Kneipe ergab sich ferner in Form und Haltung jener merkwürdige Zusatz von Bierulk, der vertieft und fortgebildet in vielen Versen auch des reifen Wedekind weiterlebt. Er führte ihn zu dem unbewegten Tiefsinn seiner Schauerballaden, die wie eine Umbildung der Kommersbuchcantusse des alten Schartenmaier ins Erotisch-Großstadthafte wirken – und bringt ihn auf der anderen Seite zuweilen in die Nachbarschaft Christian Morgensterns, der in seinen Palmströmversen ebenfalls den Stil der Bierzeitung in die Regionen des höheren Blödsinns und der Metaphysik hinaufentwickelte. Ein Beispiel mag für viele sprechen, der „Symbolist":

Eine mondbestrahlte, blasse Hand
Wand sich nachts aus seinen weißen Decken,
Daß, gelähmt, in stummem, starrem Schrecken
Er nur mühsam sich hinweggewandt.

Jene blasse, mondbestrahlte Hand
Kehrte manchmal wieder – und im Weichen
Schrieb sie sich in geisterhaften Zeichen
In sein schreckensbleiches Nachtgewand.

Auch der „Gefangene" gehört hierher, mit der tiefsinnigen Anfangsstrophe, in der zugleich ein ferner Klang von Wilhelm Busch, dem populärsten Schutzheiligen all dieser Dinge mitschwingt:

Oftmals hab ich nachts im Bette
Schon gegrübelt hin und her,
Was es denn geschadet hätte,
Wenn mein Ich ein andrer wär'.

Wedekind hat die Möglichkeiten, die hier lagen, und die Morgenstern in kluger Kunstarbeit entwickelte, nicht weiter ausgebaut, sich mit dem gelegentlichen Anschlagen des Tons begnügt: die Verwandtheit der Ausgangspunkte bleibt bestehen.

Die Balladen sind teils durch Wedekinds eigene Vorträge, teils als dankbare Rezitationsobjekte auch für andere fast die bekanntesten seiner Gedichte geworden. Ihren Ausgang nahmen sie wie gesagt vielleicht von den Schauerballaden des Kommersbuchs, vielleicht auch direkt von den Resten des alten

Bänkelsangs, wie er auf Kirchweih und Jahrmarkt noch fortlebte: das Thema ward ins Erotische gewandelt, die Form gestrafft, konzentriert, so daß als Ergebnis die groteske Sachlichkeit eines Tatberichts in Versen von kalter Unbeteiligtheit oder ironisch verzerrter Teilnahme erwuchs. Das bedeutsamste Beispiel der ersten Art ist die tragische Geschichte von der jungen „Brigitte B.": pointenlos, salopp und doch mit knappster Konzentration wird dieses Bild aus dem kleinbürgerlichen Leben entrollt, eine Moritat und doch irgendwie schicksalhaft durchleuchtet, wie mit unbeteiligter Freude an einem Belegstück der eigenen Weltwertung vorgetragen. Das Gegenbeispiel dazu ist die „Keuschheit", in der die Sachlichkeit durch ironisch-moralische Teilnahme des Sängers ersetzt, die innere Teilnahmlosigkeit damit noch schärfer betont und unterstrichen wird. Es ist ebenfalls das Schicksal eines Mädchens, das einem Verführer zum Opfer fällt:

Eines Abends in der Messe
Lauscht er hinter ihrem Pult,
Mit erzwungner Totenblässe
Bat er sie um ihre Huld.
Von Madrid bis Kopenhagen
Hat er sich herumgeschlagen,
Tausend Mädchen schon verführt,
Kujoniert und angeschmiert.

Und sie bat, daß Gott ihr helfe,
Doch sein Odem war so warm,
Und dieselbe Nacht um elfe
Lag sie schon in seinem Arm.
Weidlich hat er sie belogen,
Hat das Hemd ihr ausgezogen,
Sie ward rot für ihr Geschlecht,
Doch das war ihm gerade recht.

Dann aber erkennt er, echt wedekindisch, daß sie engelrein von Sitten und noch unverdorben ist:

Und er war wie umgewandelt,
Als ihr nun die Liebe kam:
Hat sie so infam behandelt,
Daß sie schier verging vor Scham:
Stieß sie aus den warmen Kissen
Hat sie nackt hinausgeschmissen,
Warf ihr ihre Kleider nach,
Schloß die Tür mit einem Krach.

Sie aber liebt ihn trotzdem weiter, geht von neuem zu ihm, bittet ihn, sie als seine Magd zu nehmen:

Aber dieser Fürchterliche
Hatte keinen Trost für sie
Als verdrehte Bibelsprüche
Voll gesalzner Ironie.

Er bestellt sie für den Abend und zwingt sie dann, ihm das Licht zu halten für eine Liebesszene mit einer Dirne, und als alles nichts hilft, drückt er ihr einen geladenen Revolver in die Hand, sie soll sich erschießen:

Ohne etwas zu entgegnen,
Hob sie ihn sich an die Stirn,
Tät noch ihren Mörder segnen
Und durchschoß sich das Gehirn.
Lächelnd schmaucht er die Zigarre
Zum Entstehn der Totenstarre,
Geht dann, seiner Schandtat froh,
Nach dem Polizeibureau!

Und nun hat sie ausgelitten,
Diese Maid, die treu geliebt,
Dabei engelrein von Sitten,
Wie es keine zweite gibt.
Alle möge Gott verfluchen,
Wenn sie seine Gnade suchen,
Denn sie liebten nur das Fleisch;
Diese starb im Herzen keusch.

Die Ironie wird hier zugleich Verzerrung des eigenen Weltbilds: Wedekinds Wertung der sexuellen Beziehungen wird ins Groteske umgebogen. Neben den Spott über die bürgerlich-sentimentale Betrachtung tritt die Persiflage des eigenen Glaubens, Kälte und spukhafte Komik des Ganzen noch erheblich verschärfend.

Von ähnlicher Art ist der oft rezitierte „Tantenmörder", „Das arme Mädchen", in dem wunderlich eine Sentimentalität durch angebliches Ernstnehmen aufgehoben werden soll — und am Ende doch hinter dem Grinsen ein Rest wirklichen Ernstes schimmert; dann wie eine Art Ausklang die Romanze „Christine" mit dem wie ein Motto der ganzen Form wirkenden Verse:

Nein, mein Fräulein, ich verzichte
Auf die Tugendpalme;
Schreibe meine Mordgedichte
Tief im Tabaksqualme,
Bis der Satan kommt und spricht:
Fort mit dir, du Bösewicht!

Wesentliches Thema aller Gedichte ist und bleibt das erotische oder besser das sexuelle Motiv; es gibt kaum ein zweites lyrisches Werk, das so offen

sich zu diesem einen Drehpunkt allen Daseins bekennt. Für Wedekind gibt es nur dieses eine wesentliche Problem; es war seine Lebensgrundlage — und mit der Offenheit, in der sich sein Lebensmut am reinsten darstellte, bekannte er sich dazu, durch alle „vier Jahreszeiten" hindurch. Bald als Romanze, wie in der vielgesungenen „Ilse", die fast etwas vom Volkslied bekommen hat, bald als tiefsinnige Belehrung, als Bitte oder Spott an immer neue Geliebte, als grinsender Witz, der ungescheut sich bis an die letzten Grenzen vorwagt und noch das Unmöglichste mit unbewegter Seelenruhe hinstellt: als eisige Feststellungen an der Grenze dessen, was ein schlechtes Wort blasiert nennt, dann wieder von heimlichen Gluten erregend durchzitterte Sehnsuchtsbekenntnisse; zo zieht der Reigen dieser Gedichte vorbei, wie die klingelnde, hüpfende, zuweilen fern wie Schluchzen verhallende Begleitung der großen Lebenslinie, die die Dramen festlegen. Vieles verweht, einmal aufgefaßt, sehr bald wie ein flüchtiger Klang, ohne Spuren zu hinterlassen; vieles bleibt, weil der Dämon dieses Lebens auch aus diesen knappen Gebilden mit heißen Augen hervorschaut. Es gibt ein paar Selbstbekenntnisse unter diesen Versen, die jenseits alles Sexualwitzes wie aller gewollten Überlegenheiten wesentliche Beiträge zum inneren Bilde Frank Wedekinds darstellen. Das Dehmelwort „Ich habe mit Inbrünsten jeder Art — mich zwischen Gott und Tier herumgeschlagen" gilt auch für Wedekind: dasselbe Daseinsgefühl hat hier seinen Ausdruck gefunden, einmal sogar mit fast den selben Worten:

Hochheil'ge Gebete, die fromm ich gelernt,
Ich stellte sie frech an den Pranger;
Mein kindlicher Himmel, so herrlich besternt,
Ward wüsten Gelagen zum Anger.

Ich schalt meinen Gott einen schläfrigen Wicht;
Ich schlug ihm begeistert den Stempel
Heillosen Betrugs ins vergrämte Gesicht
Und wies ihn hinaus aus dem Tempel.

Da stand ich allein im erleuchteten Haus
Und ließ mir die Seele zerwühlen
Von grausiger Wonne, von wonnigem Graus:
Als Tier und als Gott mich zu fühlen.

Auch hab ich, den mörderischen Kampf in der Brust,
Am Altar gelehnt, übernachtet,
Und hab mir, dem Gotte, zu Kurzweil und Lust
Mich selber zum Opfer geschlachtet.

Von diesen Kämpfen zwischen Gott und Tier und seinem jeweiligen Ausgang aus ergibt sich die Haltung der einzelnen Gedichte. Zuweilen Müdigkeit wie in der „Enttäuschung", zuweilen skeptischer Überlegenheitswille, wie in dem „Erdgeist" mit dem bekannten Schlußvers:

> Glücklich, wer geschickt und heiter,
> Über frische Gräber hopst.
> Tanzend auf der Galgenleiter
> Hat sich keiner noch gemopst.

Da und dort klingt ein „Aufschrei", wunderlich in seiner nackten Unverhülltheit zwischen dem übrigen:

> Was ich begangen, läßt sich nicht sühnen.
> Man schätzt den Klugen, man preist den Kühnen,
> Allein das Herz, das Herz in der Brust
> Ist sich unendlicher Schuld bewußt.

Dann wieder schiebt sich bewußtes Überlegentun vor das Gefühl der Leere und der Lebensunerfülltheit:

> Die sexuelle Psychopathie,
> Ich habe sie längst überwunden —
> Und dennoch, ich vergeß es nie,
> Es waren doch schöne Stunden.

— bis am Ende das Bekenntnis zu der Unterwelt, in die ihn sein Dämon immer von neuem hinabreißt, wieder die Oberhand gewinnt, weil dieser Abstieg schicksalhaft, nicht Schuld ist. Das bitterste Dokument ist wohl das kurze Gedicht: „Allbezwingerin Liebe", mit den Schlußversen:

> Haut und Haare Menetekel
> Von der Stirne bis zur Zeh',
> Mich durchschauert schon der Ekel,
> Wenn ich deinen Schatten seh.
>
> Aber wenn wir nachts uns lausen
> Und die Liebe schafft sich Bahn,
> Preis' ich mich als deines grausen
> Reiches treusten Untertan.

Was die Zeit an Gegenbeispielen solcher Bekenntnisse auf anderen Gebieten brachte, zum Exempel in den einst viel gepriesenen Radierungen des Rops, wirkt neben der Aufrichtigkeit, die hier spricht, wie blasse Literatur und Einstellung neben einem Mut zu sich selbst, der noch das Grauenhafte durch offenes Bekennen, jenseits alles Artistischen, erträglich macht. Auch

die Erde Wedekinds ist voll Grauen, und es ist kein Glücklicher, der diese Verse schuf; es ist, als ob die Menschen, die an Trieb und Willen gebunden nur den Sinnen glauben, zuletzt mit Notwendigkeit bei der negativen Weltwertung ihres Urbilds Schopenhauer ankommen müssen. Aber innerhalb dieses Grauens steht ein Mann, der alles Wirkliche bejaht, in sich wie außer sich, und die Welt skurril und ernsthaft, grinsend und bitter, überheblich und demütig hinnimmt, ohne Lüge und literarische Verschönerung, weil sie die Kraft und die Herrlichkeit des Lebens selber ist, vor dem dieser Pessimist wider Willen Zeit seines Lebens trotz allem und allem auf den Knien seines Herzen gelegen hat.

ERZÄHLUNGEN

Sie erschienen zuerst 1897, unter dem Titel der einen Novelle: „Die Fürstin Russalka", zusammen mit der ersten Ausgabe der Gedichte: einige Jahre später gab Wedekind sie, um einige vermehrt, als „Feuerwerk" neu heraus. Die einzige größere Erzählung, die er schrieb, wurde 1903 veröffentlicht unter dem Titel „Mine Haha" oder „Über die körperliche Erziehung der jungen Mädchen".

In der heutigen Form umfaßt der Band zehn Novellen, von denen allerdings nicht alle diese Bezeichnung vertragen. Sie stammen zum Teil noch aus sehr früher Zeit, wie die schon erwähnten Tagebuchblätter „Ich langweile mich", die zwar durch den Mut zur Sachlichkeit Seelisch-Erotischem gegenüber bemerkenswert sind, im übrigen aber mehr die Schwächen als die Vorzüge junger Jahre, eine mehr gewollte als vorhandene Überlegenheit aufweisen. Die Mehrzahl ist später entstanden; einige wie der „Rabbi Esra" und „Der Brand von Egliswyl" in Wedekinds bester Zeit: sie gehören neben den Dramen der 90er Jahre zu den reifsten Formulierungen seines Weltgefühls.

Von der Vorrede „Über Erotik", die Wedekind der neuen Ausgabe der Novellen vorausschickte, ist bereits die Rede gewesen. Er bekennt dort noch einmal seinen Wahlspruch: Das Fleisch hat seinen eigenen Geist, plädiert für offene Besprechung sexueller Fragen, um so gewissermaßen den nötigen Ernst für die Lektüre der Erzählungen zu schaffen. Die Vorsicht erscheint uns heute fast unbegründet; denn gerade die beiden Novellen, die den Band einleiten, sind von einer solchen Kraft der Gestaltung und von so reinem innerem Ernst, daß es kaum einer Einstimmung bedarf, um sie richtig aufzufassen.

Die erste führt den Titel „Der Brand von Egliswyl". Eine Jugenderinnerung an Kindertage auf Schloß Lenzburg gibt den schmalen Rahmen für das Bekenntnis eines Sträflings über seine Tat. Aus der kantonalen Strafanstalt des Städtchens hat der Vater des damals zwölfjährigen Erzählers, der das Erlebnis berichtet, Sträflinge gemietet, um einen Erdrutsch wieder zu beseitigen. Eines Tages muß der Vater mit einem der Sträflinge zur Stadt gehen; auf dem Heimweg gesellt sich der Knabe zu ihnen und hört nun die Geschichte des Gefangenen mit an, mit der dieser die Fragen des Vaters nach seinem Schicksal beantwortet. Er verbüßt seine Strafe als Brandstifter: zu seiner Tat aber hat ihn die Liebe gebracht. Er erzählt, wie er als Neunzehnjähriger zuerst als Knecht die Frauen kennengelernt hat, wie er eine nach der andern nahm, mit selbstverständlicher Natürlichkeit und dabei wuchs und gedieh: bis er bei der Weinlese von Egliswyl nach Schloß Wildegg hinaufkam und dort ein Stubenmädchen aus Schwabenland kennenlernt. Da packt ihn auf einmal die Liebe; bisher hat er geglaubt, es ist alles eins, Mensch oder Vieh — jetzt sieht er, es ist ein Unterschied, ob man Mensch oder Vieh ist. Und grade die Marie ist es, an der er zerbricht, weil oder obwohl er sie liebt. Sie läßt sich zuerst wohl von ihm küssen, aber sie gibt sich ihm nicht, hält ihn hin, bis sie ihn endlich eines Nachts in ihre Kammer läßt. Eine Stunde ist er bei ihr — als er von ihr geht, ist sie noch ebenso, wie sie gewesen war, als er zu ihr kam. In der Sehnsucht nach ihr ist seine Kraft zu lieben gebrochen; zugleich aber wächst nun hinterher die nicht entladene Glut in ihm bis zur Raserei. Wie Flammen kommt es über ihn, immer brennender, er sieht überall Feuer lodern — und plötzlich kommt der erlösende Gedanke: Feuer anlegen! An fünf Ecken zugleich zündet er das Dorf an, und während die Glocken läuten, die Feuerspritzen rasseln, klettert er wieder aufs Schloß, zur Marie und rühmt sich seiner Tat. Die Enttäuschte aber bleibt kalt, weckt die Leute und zeigt ihn an: er wird verhaftet und abgeführt. „Die Marie stand dabei. Gelacht hat sie nicht, das sah ich wohl, ich weiß nicht, warum nicht." Mit einer kurzen Rückkehr zum Ausgangspunkt schließt sich der Rahmen. „Mein Vater hätte mich während der Erzählung vielleicht gerne fortgeschickt, wenn auf dem Wege den Berg hinauf eine Veranlassung dazu gewesen wäre . . . Übrigens mochte er sich auch gesagt haben, ich verstände nichts von dem Gesprochenen. Tatsächlich ist mir das Verständnis auch erst viel später aufgegangen. Der Sträfling mußte damals längst wieder in Freiheit sein."

Mit diesem doppelsinnigen Satz schließt die kaum 11 Seiten umfassende Erzählung. Sie ist in dem Bericht des Gefangenen von einem innerlich gehetzten Tempo, das zuweilen an Kleist denken läßt; sie ist darüber hinaus eine sehr starke Symbolformung von Wedekinds Weltgefühl. Die Idee, das Rasen des unerlösten Triebs im Feuer Sinnbild und Erlösung finden zu lassen, ist nicht neu; in Jakobsens „Mogens" z. B. liegt ein Ansatz zu einer blasseren, weniger deutlichen Parallele vor: die seltsame Verschmelzung von Scham und Trieb, die Wedekind hier aus der Liebe wachsen läßt, die nicht wie die rein körperliche Begierde in der Erfüllung neue Kräfte gibt, sondern die Kraft aufhebt, ist sein persönlichstes Eigentum. Das Schlußwort gibt zugleich eine halb nachdenkliche, halb witzige Erweiterung des Berichts aus dem Einzelfall ins Allgemeine: der Knabe versteht den Sinn der Erzählung erst später, als der Sträfling längst wieder frei von dem ist, was ihn einst zerbrach und zum Besessenen machte — und dafür der Zuhörer von damals zu einem Verstehenden aus verwandten Erfahrungen geworden ist.

Einfacher ist die Form der zweiten, nicht weniger schönen Novelle, des „Rabbi Esra". Wieder steht eine Ich=Erzählung im Zentrum, eingefaßt durch ein Gespräch zwischen dem alten Rabbi Esra und seinem Sohne Moses, der heiraten will, weil er liebt oder zu lieben glaubt. Der Alte ist skeptisch gegen die großen Worte, und um den Sohn zu bekehren, erzählt er ihm seine eigene Geschichte. Wie er jung war und wie die Frauen seinen Sinnen gefielen, er aber hielt für Teufelswerk, was den Sinnen gefiel und ging hin und heiratete die kleine Lea, die nur seinem Herzen gefiel und von der er dachte, sie würde ihn erretten vor ihm selbst und seinen sündigen Gelüsten. Und als sie sein Weib geworden war, dankte er Gott auf den Knien; denn die Liebe mit ihr schmeckte ihm in der Tat nicht süßer als wie die Medizin schmeckt dem Kranken, und er erkannte, daß die fleischliche Liebe ist Satansdienst. Aber er war nicht glücklich, er konnte mit ihr nicht reden, ihre Gedanken waren nicht seine Gedanken — und er wollte sie doch nicht merken lassen, daß er die Katze im Sack gekauft hatte. Zwei Jahre lang hat er mit ihr gelebt und hat sie geliebt, weil sie ihn hat gefeit gegen die Verlockungen des Fleisches: da starb sie. Und da hat er sich empört gegen Jehova und ist zu den Töchtern der Wüste gegangen, um seinen Jammer zu erwürgen. Dort aber hat er dann jene schon zitierte Erkenntnis gewonnen, die er jetzt dem Sohn klar machen möchte: Je mehr sie hat behagt meinen Sinnen, desto verständiger hat sie geredet zu mir; je mehr sie hat behagt meinen Sinnen, desto weniger habe ich gespürt von Sünde. Und er sah ein,

„daß die fleischliche Liebe nicht ist Satansdienst, wenn der Mensch die Pfade wandelt, die ihm der Herr gewiesen, weil er zwei Menschen hat füreinander geschaffen, außen und innen, an Leib und Seele" — und ging hin und heiratete Sarah, herrlich anzuschauen wie die neugeschaffene Erde, und in der Hochzeitsnacht erkannte er, „daß ihr Leib war der Zwilling zu seinem Leib und hat gelobt den Herrn, dessen Geist nicht lügt, dessen Wahrheit offenbart ist in seinen Werken."

Wedekinds Lebensglaube, der seine jungen Jahre trug, hat abgesehen von einzelnen Szenen in Frühlingserwachen kaum je wieder eine so strahlende Formung gefunden wie in diesem Monolog des alten Rabbi. Ohne Skepsis und ironische Zutaten ist hier das Gefühl umschrieben, von dem Wedekinds Leben einst ausging; und ein Glanz ist über den wenigen Seiten der Erzählung, wie ihn das spätere Werk nur ganz selten noch besitzt. Man begreift es, daß Wedekind selbst die Novelle auch später noch gern auf seinem Programm behalten und mit Vorliebe immer wieder vorgetragen hat, zuweilen sogar zusammen mit seiner Gattin im Kostüm, mit verteilten Rollen, wie eine dramatische Skizze.

Die übrigen Erzählungen des Bandes reichen an die Höhe dieser beiden nicht heran. „Der greise Freier" ist wiederum eine Ich-Erzählung, eingeschachtelt in einen Rahmen, der diesmal in bewußtem Gegensatz zu dem eigentlichen Thema gehalten ist. Ein junges Ehepaar auf der Hochzeitsreise kommt nachts von einem Gespräch ins andere: und schließlich erzählt die junge Frau, als Antwort auf die Frage des Gatten, woher es käme, daß sie so ruhig und beherrscht sei, ein Jugenderlebnis, Liebe und Untergang ihrer Schwester, für die das Gefühl nicht Zugabe zum Leben, sondern Inhalt und Schicksal gewesen war. Sie erzählt, wie die Schwester den Mann traf, der zu ihr gehörte, wie sie sich liebten, verlobten, immer warten mußten und einander nicht gehören durften — bis sich bei dem heißblütigen Mädchen gerade durch dieses Warten ein schwerer Herzfehler herausstellt. Der Arzt untersagt jede Erregung, also auch jede Begegnung mit dem Geliebten; zur Hüterin wird die junge Schwester, die jetzt erzählende junge Frau bestellt. Sie erlebt das Leiden der beiden mit, sieht die Qualen — und läßt eines Abends trotz aller Verbote auf die Bitten der Kranken den Geliebten zu ihr. Sie gehören sich wenigstens einmal, das Glück kommt einmal zu ihnen; am nächsten Morgen ist die Braut tot. — Den Abschluß gibt die ironische Rückkehr in die Situation der Erzählenden, zu den Gedanken des zuhörenden jungen Ehemanns, der nach zuerst etwas geteilten Empfindungen zu-

letzt sich glücklich preist, einen solchen Schatz von ruhiger Überlegung, von Selbstlosigkeit und warmer Hingebung neben sich zu haben.

Skizzenhafter wirkt „Die Fürstin Russalka", die die Bekehrung einer jungen Fürstin vom toten Frauenrechtlertum zu einem lebendigen geliebten Sozialdemokraten erzählt; ebenso „Die Liebe auf den ersten Blick", die nur dadurch mehr Gewicht bekommt, daß hier ein Stück Wedekindscher Moral das Thema ist. Ein Mann hat ein reiches Mädchen in einer Gesellschaft gesehen, kommt am nächsten Tag und hält um ihre Hand an. Sie lehnt ihn entrüstet ab, obwohl er ihr nicht gleichgültig ist: er erklärt einfach, daß er die höchsten Ansprüche stelle, das Herrlichste in der Welt sein eigen nennen wolle — und dieses Herrlichste sei sie. Er kenne sie ganz genau — aus ihrem Gang. Ihre Worte wären nur Bestätigung gewesen für das, was ihm ihr Wuchs, ihre Art sich zu bewegen längst offenbart hätten. Geliebt hätte er sie schon immer, sonst wäre er nicht 36 Jahre alt geworden, ohne sich zu verheiraten. Er glaubt an ihren Mut, ihre Entschlossenheit — was sie für richtig erkannt hat, das tut sie ohne Zögern. — Und er behält recht: sie schlingt die Arme um seinen Hals: „Das Spiel des Lebens war gewonnen." Es ist ein sehr kühner, selbstherrlicher Dialog — zugleich die erste Keimzelle des ersten Akts von „Schloß Wetterstein", nur ohne die kalten Verzerrungen, die der Alternde dort aus Skepsis und Erfahrung zu dem jungen Glauben getan hat, der diese Skizze hier erfüllt.

Auch „Das Opferlamm" wirkt wie eine Vorstudie, und zwar zu „Tod und Teufel": es ist ein Bordellgespräch zwischen einem Mädchen und einem jungen Mann, der als Bußprediger mit zynischer Überlegenheit kam und mit einem Erlebnis und einer Erkenntnis geht. Es ist etwas Zeitbedingtes in der kurzen Erzählung, ein wenig von der damals landesüblichen Dirnen-Heiligung, hinter die der spätere Wedekind dann selbst ein Fragezeichen setzte; zugleich aber wird der erste Ansatz zu jener Einsicht fühlbar, die später in Casti Pianis Untergang gipfeln sollte — und ganz von weitem wieder etwas von jener verborgenen Zartheit, die am schönsten in „Mine-Haha" zutage tritt.

Zwei Tagebuchabrisse, „Bei den Hallen" und „Ich langweile mich", stehen etwas außerhalb der eigentlichen Erzählungen. Von der zweiten frühen Skizze von 1883 war bereits die Rede; die andere stammt wohl aus der Pariser Zeit Wedekinds. Sie enthält nichts an Ereignissen, gibt die Schilderung einer Nacht in Paris, zwecklos ohne besonderes Fühlen und Erleben mit einem Mädchen in verschiedenen Cafés verbracht, Dialogfetzen, Sonnen-

aufgangsstimmung, etwas von der Abgelöstheit vom Tage, die eine durch=wachte Nacht schafft. Das Bestrickende ist die Echtheit von Luft und Licht über der abendlichen, nächtlichen, dann morgenhellen Stadt, die ganz von selbst, ohne viel Schilderung, rein aus der Aufzeichnung der inneren Ober=flächenvorgänge entsteht. Man hat beim Lesen zuweilen direkte Bildvor=stellungen, wie Erinnerungen an Blätter Lautrecs; aus den Belanglosigkeiten der Notizen wächst die Wirklichkeit, die zugleich jene leichte Vergeistigung hat, die das Leben selbst in solchen Stunden bekommt.

Den Beschluß bildet die erst in der zweiten Ausgabe hinzugekommene Novelle „Die Schutzimpfung". Das übrigens öfters in der Literatur auf=tauchende Thema ist, wie es in der Erzählung selbst heißt, eine Roheit von solcher Ungeheuerlichkeit, daß nur der Reiz der artistischen Schwierigkeiten, die seine Bewältigung bietet, also die Lust an einem Beweis der Meister=schaft im Erzählen als Rechtfertigung des Versuchs genommen werden kann. Die Form der Ich=Erzählung ergab sich aus dieser Situation: sie erschwerte die Aufgabe noch mehr, schuf aber auf der anderen Seite die einzig mög=liche Art des Erträglichmachens dadurch, daß der Erzählende noch nach zwanzig Jahren, um die das Ereignis bereits zurückliegt, sich selbst harte Vorwürfe ob jener Tat macht, von der er berichtet.

Die Schutzimpfung, um die es sich handelt, ist zunächst die Offenheit, mit der eine junge Frau ihrem Manne ihre Liebe zu ihrem Geliebten, dem Er=zähler der Geschichte bekennt. Dadurch daß sie ihm ihr Gefühl für den andern offen ins Gesicht sagt, allerdings ohne seine Realisierung zu gestehen, hat sie ihn durchaus gegen Eifersucht gefeit und sich selbst gegen jeden Ver=dacht gesichert. Die Probe aufs Exempel ist eine Übersteigerung dieser Offenheit ins Ungeheuerliche — diesmal von seiten des Geliebten. Die junge Frau ist eines Tages angeblich zu Bekannten gegangen, de facto zu dem Freunde, und ist soeben ohne jegliche Hülle zu ihm ins Bett gestiegen — als auf einmal der Gatte erscheint, um den Freund zu einem Ausflug ab=zuholen. Die junge Frau liegt unter der Decke: der Mann, ahnungslos, lächelt verständnisinnig auf die Bemerkung des Freundes, daß er nicht allein sei — und steht dabei dicht vor dem Stuhl mit den Kleidern der Frau. Er kann sie jeden Augenblick erkennen; nur ein Gewaltmittel kann die Situation retten. Und der Erzähler begeht es, im Bewußtsein der Roheit: er erteilt dem Mann eine erneute Schutzimpfung, indem er selbst die Decke empor=hebt und ihm für ein paar Augenblicke die unverhüllte Frau zeigt. Das Mittel wirkt prompt: die Aufmerksamkeit wird von den verräterischen Klei=

dungsstücken abgelenkt: dann erhebt sich der Täter, stellt sich zwischen sie und den Gast und bringt ihn schließlich zum Gehen. Die junge Frau ist in Wut und Verzweiflung, gibt ihm Beweise von Haß und Verachtung, wie er sie noch nie empfangen hat: aber das Mittel hat gewirkt. So sehr, daß der Gatte, wie die nach einiger Zeit mühsam wieder versöhnte Frau dem Freunde erzählt, ihr selbst erklärt hat, es wäre gar kein Wunder, daß der andere sich nichts aus ihr mache: seine Geliebte sei ein Weib von so berückender, so überwältigender Schönheit, daß ihre Reize damit allerdings nicht wetteifern könnten.

Die Doppelbödigkeit, die darin liegt, daß die Empörung der verletzten Frau sich gegen die Entblößung vor dem eigenen Gatten richtet, ist zwar eine Art leichter Milderung, sie reicht aber nicht hin, um den Erdenrest, der hier zu tragen peinlich bleibt, aufzuheben. Die impressionistische Wertschätzung des Wie ist in uns nicht mehr so stark, daß sie den Widerstand gegen das Motiv völlig auflösen könnte; jenseits von Moral oder Unmoral bleibt im Hinblick auf die Frau ein Verletztsein dessen, was Wedekind selbst so oft die Menschenwürde genannt hat, als Hemmung der rein artistischen Freude an der sonstigen Bewältigung der Schwierigkeiten des Themas bestehen.

„MINE-HAHA"

Einen Roman nennt Wedekind diese längste seiner Erzählungen, die während seiner Festungshaft auf dem Königstein entstanden ist. Die Bezeichnung wirkt etwas anspruchsvoll und umschreibt kaum das Wesen dieses Buches, das eine seltsame Mischung von Utopie und Satire, Wunschtraumgestaltung und pädagogischer Propagandaschrift ist, halb Tagebuch, halb formlose Novelle — und als Ganzes doch eines der reizvollsten Prosawerke, das Wedekind je geschrieben hat. In halb romantischer Form wird ein Stück Wedekindscher Lebensmoral phantastisch realisiert und zugleich Reales in phantastischer Verkleidung bitter ad absurdum geführt: Glaube und Spiel halten sich so vollkommen die Wage, daß das Ergebnis eine Traumatmosphäre ist, die Dinge und Menschen in eine gehöhte Wirklichkeit löst und das Unvereinbare auf einer Ebene der Überwirklichkeit fast harmonisch und richtig macht.

Der Untertitel „Über die körperliche Erziehung der jungen Mädchen" gibt bereits den wesentlichen Inhalt, wenigstens des ersten Teils. Um das Ganze aus dem Gesichtswinkel der Welt zeigen zu können, die er gestalten will, benutzt Wedekind ruhig das altmodische Kunstmittel, daß er als Herausgeber

der hinterlassenen Papiere eines Mädchens auftritt. In einer kurzen Einleitung berichtet er von dem Selbstmord seiner Zimmernachbarin, der vierundachtzigjährigen pensionierten Lehrerin Helene Engel; kurz vor ihrem Tode habe sie ihm ihre abenteuerlichen Lebensschicksale erzählt und zugleich ein Manuskript zur Durchsicht übergeben, das er „seiner stilistischen Eigenart wegen" im folgenden veröffentlicht. Dann beginnt die eigentliche Erzählung, die Lebensgeschichte eines jungen Mädchens, von dem Erwachen des Bewußtseins an bis zum Eintritt in die Welt — und zwar nicht eine reale, sondern eine Wedekinds Ideen von Mädchenerziehung realisierende Lebensgeschichte. Die Heldin führt in dieser Welt nicht umsonst den Namen Hidalla: die Erziehung, die sie durchmacht, ist wenigstens in ihrer ersten Hälfte eine Darstellung von Wedekinds „Moral der Schönheit", oder besser von den Erziehungsmethoden, die seiner Meinung nach die Menschen zu dieser Schönheit hinführen könnten — wenn man seine Welt so gegen alle Eingriffe von außen isolieren würde, wie er sie in den ersten Kapiteln isoliert hat.

Die ersten bewußten Erinnerungen des Kindes beginnen mit Spielen im Grünen, in einem Hause irgendwo in einem weiten Park, wo Mädchen und Knaben im Sonnenschein, zwischen Blumen und Baden im Weiher in glücklicher Gedankenlosigkeit aufwachsen. Zusammenhängend werden die Eindrücke erst vom vierten Jahre ab: denn da beginnt die Erziehung, die Übungen. Ein schönes Mädchen, Gertrud mit Namen, lehrt die Kinder gehen: sie macht ihnen vor, wie sie die Knie heben, den Fuß mit der Spitze aufsetzen und dann das Knie strecken müssen: sie müssen darauf achten, beim Gehen die Hüften straff gespannt zu halten, alle Bewegungen von ihnen aus zu dirigieren. Gertruds Vorbild bringt sie dazu, nur Formen zu sehen — „und auch die Formen vergaß man über der Schönheit der Bewegung". Knaben und Mädchen, die zusammen das Haus im Park bewohnen, machen die gleichen Übungen, aus denen sich alles weitere der Erziehung entwickelt. Von Beginn des fünften Jahres ab müssen sie für die Säuglinge sorgen lernen, die in das Haus gebracht werden; im sechsten lernen sie Laufen und Springen, auch Ballspielen und Seilspringen, dawischen immer wieder gemeinsames Baden — bis zum siebenten Jahre. Da wird Hidalla, die Erzählerin, nachts aus dem Bett geholt, nackt in eine Kiste gelegt und fortgetragen. Sie erwacht in einem anderen Haus — die Kindheit ist zu Ende, ein neuer Abschnitt des Lebens beginnt — jetzt nur unter Mädchen.

Wieder vollzieht sich alles ähnlich wie bisher, und doch schon anders. Wieder ist die Erziehung rein körperlich; kein Wort von Wissen, von Büchern,

von Geist; nur körperliche Fähigkeiten werden ausgebildet. Sie lernt Schwimmen, Auf-den-Händen-Gehen, Musizieren und Tanzen, unter Simbas Leitung, die hier die Rolle von Gertrud übernimmt. Erste Ahnungen von späterem tauchen auf: die älteren Mädchen gehen zuweilen abends fort und kommen erst in der Nacht wieder; sie sind im Theater und tanzen. Erstes Gefühl will sich regen: Hidalla liebt ein Mädchen und bittet sie einmal ganz unschuldig, nachts zu ihr herüberzukommen. Aber die andere lehnt entsetzt ab: wer das tut, muß sein Lebenlang hierbleiben, wird von den anderen getrennt, muß arbeiten und wird so häßlich wie die alten beiden Weiber, die die Mädchen bedienen. Das Leben greift nach ihnen: ein Wagen taucht auf; das Pferd erinnert Hidalla an Gertruds Körper — Damen sind gekommen und haben von den älteren Mädchen einige ausgesucht und mitgenommen. Die Jahre gleiten einförmig vorüber: die Mädchen sind, da sie in völliger Unwissenheit aufwachsen, einander im Wesen vollkommen ähnlich, eine denkt und fühlt wie die andere — nur an den körperlichen Unterschieden kennt man sich auseinander.

Auch für Hidalla kommt schließlich der Moment der Auswahl durch die Damen: nackt muß sie vor ihnen erscheinen und lernt erste Regung des bis dahin unentwickelten Schamgefühls kennen. Sie wird nicht mitgenommen, dafür trifft sie das Los, im Winter mit zum Tanz in das Theater gehen zu müssen, aus dessen Einnahmen die Unkosten des ganzen Erziehungswerkes gedeckt werden. Durch den schmutzigen Park müssen sie waten, bis sie in das weiße Haus gelangen, wo sie in einem Stück „Der Mückenprinz", einer Pantomime sehr eindeutiger Art, mitzuwirken haben. Der Inhalt des Balletts dreht sich um nichts als um die gröbsten sexuellen Dinge, die hier unter dem dröhnenden Beifallsgebrüll des unsichtbaren Publikums von den unwissenden, nichtsahnenden Mädchen dargestellt werden. Beischlaf, Schwangerschaft, alle möglichen Obszönitäten werden von den ahnungslosen Kindern auf offener Szene vorgeführt, vor einem Publikum, das vor Behagen brüllt und die höchsten Preise für seine Plätze zahlt. An den Mädchen gleitet alles vollkommen ab, sie wirken Abend für Abend mit, ohne den Sinn des Spiels überhaupt aufzufassen. In der Zwischenzeit erziehen sie wie früher nun ihrerseits jüngere Geschlechter, fühlen neue Regungen des Gefühls für ihresgleichen — und erleben schließlich, passiv und unwissend, den Beginn des Reifgewordenseins. Bis sie an einem warmen Frühlingstage in weißen Kleidern ins Leben entlassen werden. Simba geleitet sie: sie besteigen einen Wagen und fahren durch die Stadt zum Bahnhof. Die Menschen umdrängen sie gaffend und

neugierig im Wartesaal: plötzlich werden die Türen geöffnet und ein Herr in schwarzem Gehrock führt die Knaben herein. Sie reichen einander die Hände und gehen nun paarweise hinaus, nach dem Takt der Musik, von Blumen überschüttet, durch fahnengeschmückte Straßen. In der Frühe hat es geregnet und das Pflaster ist glitschig; sie gleiten aus, und ihre weißen Strümpfe werden hoch hinauf mit Kot bespritzt: aber sie wandern weiter durch das Volksfest, bis auf einmal das Kapitol vor ihnen liegt. Sie durchschreiten die hohe Säulenhalle, wieder erfüllt dichtes Menschengewimmel den hinteren Hof; aber ungehindert gelangen sie jetzt zwischen den steinernen Tribünen hindurch zum Bassin . . .

Hier bricht die Erzählung plötzlich ab. Eine kurze Nachschrift des Herausgebers noch: mehr war trotz eifrigen Suchens im Nachlaß der alten Dame nicht zu finden. Ein junger Amerikaner aber hat ihm die Bedeutung des Titels „Mine-Haha" erklärt; er ist indianisch und heißt „Lachendes Wasser".

Wedekind hat um dieser Erzählung willen bittere Vorwürfe über sich ergehen lassen müssen. Man warf ihm nicht nur Zynismus und Laszivität vor, sogar das harte Wort Pornographie fiel, vor allem im Hinblick auf die Schilderung der Theatervorstellung. Eine bittere Ironie des Schicksals wollte, daß diese Anwürfe gerade ein Werk trafen, das vielleicht aus Wedekinds bestem Gefühl erwachsen ist; daß man übersah, daß diese angebliche Freude am Zweideutigen die herbste Satire auf den normalen Erziehungsgang der jungen Mädchen ist. Als Entschuldigung für dieses Verkennen der eigentlichen Absicht des Dichters bleibt nur bestehen, daß Wedekind in seinen Mitteln hier nicht einheitlich führend geblieben ist, sondern selbst Verwirrung angerichtet hat, indem er etwa in der Mitte plötzlich vom Unwirklichen, aber Gewünschten ins Reale, aber zu Bekämpfende übergeht. Der erste Teil der Erzählung, der Bericht über die körperliche Ausbildung der Mädchen, ist zur Hälfte wenigstens Darstellung Wedekindschen Schönheitsglaubens und -wollens, wie ihn später Karl Hetmann in „Hidalla" predigt. Im weiteren Verlauf der Entwicklung aber wird dieses zunächst halb als Ideal angelegte Erziehungsbild gleichzeitig zu einem Symbol der Sinnlosigkeit unserer bestehenden Mädchenerziehung, die die Kinder, unwissend über alles, was sie angeht, ohne Ahnung von ihren körperlichen Lebensaufgaben und -vorgängen heranwachsen läßt. Aus dem Traumbild einer Ausbildung zur Schönheit im Sinne Wedekinds wird ein Zerrbild der Ausbildung, wie sie ist: und mit der Theateraufführung wird dann das Ganze nur noch blutige Satire auf den Zweck der bürgerlichen Mädchenerziehung überhaupt; auf das verhüllte und unver-

hüllte Theater der Sexualität, das die Jugend, heranwachsend vor der Umwelt, die draußen wie im Theater sitzt, aufführen muß. Das rohe Volksfest, das als Sinnbild der Hochzeit zuletzt das Ganze abschließt, ist im Grunde nur eine realere Fortsetzung des vorher im Spiel Vollzogenen.

Daß dies keine Umdeutung anders gerichteter Gefühls- und Gedankengänge ist, geht schon aus ein paar Sätzen des Schlußkapitels hervor: „Keine von uns Frauen wird . . . heute noch etwas Absonderliches in der Art und Weise finden, wie man uns durch die gewaltigsten Prüfungen hindurch in eine völlig unbekannte Welt hinaus gelangen läßt, wie man uns in des Wortes grausamster Bedeutung hilflos aussetzt . . . Vielleicht tut die menschliche Gesellschaft nicht unrecht daran, wenn sie durch ihre Erziehung die praktische Betätigung aller Kräfte in uns zurückhält, um uns dann durch ein tobendes Volksfest in wenigen Tagen zu völlig anderen Geschöpfen umzugestalten . . . Aber je älter und ruhiger ich werde, um so weniger kann ich mich dem Glauben verschließen, daß die Welt in der Tat weniger brutal eingerichtet sein könnte, als sie es ist." Die sehr feinen und zarten Seiten Frauen gegenüber, die verborgen und teilweise sorgsam verhüllt in diesem Dichter lebten, leuchten hier einmal für Augenblicke in hellem Licht auf — und gerade diese menschlich sehr schöne Dichtung mußte sich die bittersten Anwürfe gefallen lassen. Wedekind hatte sie durch den leichten Doppelsinn des Anfangs ein wenig mitverschuldet: es gehörte aber schon das Wedekindsche Mißgeschick in der bürgerlichen Welt dazu, daß gerade dieses Werk mit dem Vorwurf der Pornographie bedacht wurde. Nicht einmal der Longfellowtitel aus Hiawatha stimmte die moralische Entrüstung nachdenklich, obwohl in dem Wort vom „Lachenden Wasser" die Mischung von Ernst und Spiel, von Spott und Tränen ein schönes, wenn auch nicht allzu deutliches Sinnbild gefunden hat.

PARERGA

Neben seinen Dramen hat Wedekind in den neunziger Jahren zwei Pantomimentexte geschrieben, in denen seine Freude am bildhaft Anschaulichen sich einmal ganz rein auswirken konnte. Der erste stammt aus dem Jahre 1892 und führt den Tittel: „Die Flöhe" oder „Der Schmerzenstanz", Ballett in drei Bildern. Eine groteske Idee ist hier sehr witzig in reine Anschauung und Bewegungsvorgänge umgesetzt; die literarischen Reize der Aufzeichnung werden nirgends so selbständig, daß die Rücksicht auf die Realisierung im Bilde vergessen wird.

Der Vorgang spielt in Versailles. Maria Lescynska, die schöne Königin, fährt mit ihrer sechsjährigen Tochter durchs Bois. Eine alte Bettlerin will der Königin zum Dank für eine Gabe aus der Hand weissagen. Die Königin lehnt ab, will weiterfahren, da berührt die Alte mit ihrem Stock die Pferde — sie rühren sich nicht von der Stelle. Die Königin will das Weib empört festnehmen lassen; da wendet dieses sich plötzlich mit beschwörenden Gebärden gegen die kleine Prinzessin. Das Kind wird unruhig; auf einmal springt es der Alten auf den Rücken, die Hals über Kopf mit ihm in den Wald flüchtet.

Maria Lescynska ist trostlos über den Verlust des Kindes; aber alles Suchen ist vergeblich, die Kleine bleibt verschwunden. Umsonst bemüht man sich, die Mutter ihre Schwermut vergessen zu machen durch Schauspiele und Zerstreuungen aller Art; die Vorstellung dessen, was ihr Kind vielleicht leiden muß, quält sie so, daß sie selbst nachts nur in Gesellschaft ihrer Hofdamen schläft, die sie, wenn der Schlaf sie flieht, unterhalten müssen. Infolgedessen lehnen auch zwei dieser Damen, die schöne O'Morphi und die Herzogin von Chartres die Bewerbungen des Herzogs von Richelieu und und des Fürsten Conti traurig ab: solange die Königin von ihrem Kummer bedrückt ist, wollen sie nicht an Liebe denken.

Der Herzog von Richelieu versucht nun das Hindernis zu beseitigen. Ein Wundermann, Professor Paolo Pandolfo Pantaleone ist soeben in Versailles eingetroffen; seine Kunst soll die Königin erheitern. Schon die Erzählung des Herzogs reizt die Neugierde; der Künstler darf kommen — O'Morphi und die Herzogin von Chartres überreichen zum Dank den beiden Liebenden heimlich je einen goldenen Schlüssel und tanzen vor Freude gemeinsam eine kleine Gavotte. Pantaleone erscheint mit einer Karawane von acht dressierten Riesenflöhen und beginnt seine Vorstellung. Zuerst Reigentänze; dann ein Solo des einen, Nostradamus mit Namen. Er soll zum Schluß eine Kanone abfeuern. Aber er fürchtet sich — und als Pantaleone ihn schließlich mit der Peitsche bedroht, flüchtet er zur Königin, sinkt vor ihr auf die Knie und verschwindet schließlich unter ihrem Reifrock. Alles Suchen ist vergeblich. Allgemeines Entsetzen und Aufruhr, der sich noch steigert, als die anderen Flöhe dem Beispiel des Führers folgen und ebenfalls unter den Kleidern der Hofdamen Zuflucht suchen. Die Männer werden wegen ihres Lachens hinausgetan: der Professor ist verzweifelt, die Damen rasen, von den Flöhen gepeinigt, in einem wilden Schmerzenstanz, der sich bis zu einem mehr und mehr entkleideten Cancan steigert, über die Bühne.

Das nächste Bild zeigt das Schlafgemach der Königin und ihrer Damen. Alle liegen im Bett und kratzen sich — nur Maria Lescynska schläft ruhig und glücklich. Fürst Conti kommt, schleicht zu dem Bett der Herzogin von Chartres: die zerbissene Dame hat wenig Neigung zu Schäferstunden und der Unglückliche muß geohrfeigt flüchten. Worauf die Herzogin, noch halb im Schlaf, unter ihrer Bettdecke einen mächtigen Floh hervorzieht und neben dem Bett niedersetzt; das Tier entwischt und verbirgt sich hinter den Fenstervorhängen. Dem Herzog von Richelieu, der Conti folgt, geht es noch schlimmer: ihm springt der Floh direkt an den Hals, so daß er entsetzt die Flucht ergreift, während das Tier sich zu seinem Genossen hinter den Vorhang begibt. Langsam finden sich auch die übrigen Flöhe dorthin, und als um sieben Uhr die Damen aufstehen, und die Vorhänge beiseite ziehen, finden sie ihre Quälgeister. Eine wilde Jagd beginnt, bei der die Flöhe alle ergriffen und in den Uhrkasten gesperrt werden. Die Damen führen einen graziösen Tanz der Freude über ihre Erlösung auf: nur die Königin schläft immer noch glücklich lächelnd weiter. Der Professor kommt, selig seine Truppe wieder zu haben; aber der Solotänzer Nostradamus fehlt. Da wagt sich endlich jemand an die Königin: und siehe da, bei ihr liegt friedlich schlummernd, an sie geschmiegt, das Untier. Die Königin erwacht, Pandolfo bittet um seinen Floh; Maria aber schließt das Tier in ihre Arme und will es nicht hergeben. Heftiger Disput entbrennt, die Königin weigert sich entschieden und küßt schließlich den Floh inbrünstig auf Stirn, Wangen und Mund. Da fallen Helm und Panzer ab: statt des Tiers hat sie die verlorene Tochter im Arm. Pandolfo erhält die Belohnung, die man für den Wiederbringer der Prinzessin ausgesetzt hatte, die Königin tanzt einen Pas de deux mit ihrem Kinde — der Vorhang fällt.

Die zweite Pantomime: „Die Kaiserin von Neufundland", die im Jahre 1897 entstand, ist mehr Geist vom Geiste Wedekinds als diese, eine Umrißzeichnung seiner Welt, die zuletzt doch des Wortes nicht entbehren kann, um Realität zu werden. Man erlebt stellenweise sehr rein die Vision Wedekinds, die bildhafte Vorstellung, die sein Schaffen begleitet; zugleich empfindet man aber die Stummheit fast als Zwang: das Filmmäßige drängt zum Wort, bei aller Konzentration der inneren Vorgänge auf äußere Handlungen.

Die Pantomime beginnt am Hof der Kaiserin Filissa von Neufundland. Die junge Kaiserin ist krank, der Leibarzt untersucht sie und schreibt schließlich ein Rezept, auf dem etwa zwanzigmal das Wort Heiraten steht. Filissa

ist entrüstet: der Leibarzt soll ein anderes Rezept schreiben. Er gehorcht und tut's: diesmal sieht man ein großes Totengerippe darauf. Er läßt ihr die Wahl zwischen beiden; darauf entschließt sich Filissa nach einigem Zögern zu dem ersten: sie will heiraten.

Nun kommen die Freier. Zuerst der Dichter Heinrich Tarquinius Pustekohl, der ein großes Manuskript mitbringt und vorliest. Filissa lacht ihn aus, er droht mit Selbstmord und verschwindet. Dann der Held, der große Napoleon. Er reitet ihr eine Schlacht vor, mit allen historischen Heldengesten, hält schließlich dem Ministerpräsidenten einen Friedensvertrag hin, den dieser unterzeichnen muß und will den Thron besteigen. Filissa wendet sich mit Abscheu ab, Napoleon zieht zwei Pistolen, richtet sie erst gegen sich, dann gegen die Kaiserin, worauf er verhaftet wird und in der Haltung des Gefangenen von St. Helena den Saal verläßt.

Als dritter kommt der Erfinder Alwa Adison, der Filissa mit angewandtem Geist imponieren will. Er kommt im Auto, präsentiert ihr einen Neger, auf dessen schwarzer Haut er eine Differentialrechnung vorrechnet: Endergebnis 2000000 Dollar. Filissa schläft vor langer Weile ein. Er setzt den Neger auf einen Barsessel, zündet einen Bunsenbrenner unter ihm an, pflanzt ein Sternenbanner davor auf. Als er es wieder entfernt, ist aus dem Neger ein Goldklumpen geworden. Er weckt die Kaiserin, sie will das Gold nehmen, er wirft eine neue Differentialrechnung in die Luft, in der er ihr beweist, daß das Gold nur gegen ihre Liebe zu haben sei. Sie schläft darüber wieder ein, worauf er mit seinem Gold im Auto wieder davon rattert.

Nach diesen beiden, mit sehr witziger Phantastik entwickelten Szenen ist man für einen Augenblick in Verlegenheit um neue Bewerber: da erscheint Eugen Holthoff, „der stärkste Mann der Welt" — der reine Typus des Wedekindschen Kraftmenschen. Ein Athlet, der mit riesigen Gewichten hantelt — und diese rohe physische Kraft gewinnt die zarte Filissa. Sie ist hingerissen, schmückt ihn mit Perlen und Diamanten und sinkt zuletzt in seine Arme, während Pustekohl drohend noch einmal sein Manuskript schwingt.

Das zweite Bild — alles vollzieht sich unter Begleitung einer von Wedekind sehr amüsant im Stil Wagners geschilderten Musik — bringt das Liebesglück der beiden. Filissa füttert und tränkt ihren Kraftmenschen, küßt und streichelt ihn: er macht ihr dafür mit vielen hundert Pfundgewichten seine Kraftübungen vor. Er steigert seine Leistungen immer mehr — bis das

letzte, das 2000 Kilogewicht herankommt. Da versagt er zuerst: auf Filissas Bitten unternimmt er es doch — und hebt es empor, unter Anspannung all seiner Riesenkraft. Dieses Erlebnis aber ist zu viel für die zarte Kaiserin, die Ekstase dieser Leistung zerbricht ihr Gehirn: sie umtanzt ihn in einem dämonischen Tanz und wird wahnsinnig. Sie entreißt dem Ministerpräsidenten den Degen, sticht verschiedene Pagen tot, bis man sie bändigt und ihr eine Zwangsjacke anlegt. Holthoff packt indessen Filissas Geld, Schmuck, Juwelen in einen großen Sack und zieht unter Zurücklassung seiner Gewichte von dannen.

Im letzten Bild taucht er in einer Matrosenschänke wieder auf. Er zecht mit den Mädchen, schenkt ihnen den Schmuck Filissas, tanzt — bis auf einmal Filissa selbst, in weißem Gewande, um die Taille einen Strick, hohläugig, verhärmt auftaucht. Sie liebt Holthoff immer noch, fällt vor ihm nieder — er stößt sie von sich. Filissa streichelt ihn, kämmt mit ihren Händen sein wirres Haar und bittet ihn, als sie zufällig ein kleines 50 Pfundgewicht entdeckt, es zu heben. Er lehnt mißmutig ab: aber auch die Umstehenden ermuntern ihn mit ironischem Lächeln, so daß er schließlich sich herbeiläßt. Filissa sinkt anbetend in die Kniee: Holthoff aber bringt das kleine Gewicht kaum noch bis zum Gürtel, stolpert und fällt. Filissa ist außer sich, überdies entdeckt sie bei einem der Mädchen ihr Brillantkollier, entreißt es ihr und macht durch Gesten Holthoff klar, daß dieses Mädchen an seinem Verderben Schuld sei. Holthoff zeigt wieder auf die Stirne: sie ist irre — da richtet Filissa sich von neuem auf, nimmt ihn bei der Hand und führt ihn zu dem Gewicht: er soll es nehmen und ihr den Schädel damit einschlagen. Holthoff sträubt sich zuerst; schließlich ist er bereit. Er hebt das Gewicht, zielt auf ihre Schläfe: da entgleitet die Kugel seinen Händen und fällt ihm auf den Fuß: er zieht das Bein krampfhaft hoch und hüpft auf dem andern mit schmerzverzogenem Gesicht durchs Lokal. Was Tragik werden sollte, wird Lächerlichkeit. Das ist mehr als Filissa ertragen kann: sie packt ihr eigenes Haar, windet es sich in zwei Strähnen um den Hals und erwürgt sich.

Eine wesentliche Seite des Wedekindschen Lebensgefühls ist hier rein auf Anschauung und Vorgang reduziert, zu einer stummen Dichtung über dem Schattenspiel des Daseins. Der bildhafte Eindruck bei der Lektüre ist sehr stark: bei einer Aufführung müßte durch das wunderlich Gespenstige dieser wortlosen Welt (aus der sich einmal ein Einzelner, der stumme Herr Hunidei, in die „Büchse der Pandora" hinübergeschlichen hat) das gefühlte Welterlebnis des Dichters vielleicht noch eindeutiger zur Geltung kommen, als bei den

Dramen. Denn hier können nicht vom Wort aus Widerstände eingeschaltet werden, wie Wedekind sonst sie so gerne anbringt: die Linie ist nicht zu verbiegen, das Geschehen nicht durch gesprochene Wertungen matt zu setzen. Ein wesentlicher Widerspruch in Wedekind ist durch die Ausschaltung des Worts aufgehoben: so kann wenigstens ein Teil seiner Art, von Wort und Intellekt erlöst, sich einmal ungehindert, wenn auch nur im bewegten Bilde auswirken.

„DER STEIN DER WEISEN"

„Der Stein der Weisen" oder „Laute, Armbrust, Peitsche", eine Geister-beschwörung, ist der Titel einer dramatischen Versdichtung, die im Frühjahr 1909 entstand und dem Schauspieler Basil, Wedekinds Lehrer, gewidmet ist. Ein Spiel, mit allerhand persönlichen Beziehungen und Anspielungen („Humor ist Weltanschauung, wie schon der Doktor Artur Kutscher lehrt", heißt es unter anderem); eine leichte Umrißzeichnung der Wedekindschen Welt, mit mancherlei Reizen, aber ohne den Zwang, den die Sachlichkeit der vom Menschen weiter abgerückten Dichtungen übt. Manches behält die nur halbe Klarheit, die sich aus der Beziehung auf Dinge ergibt, die nur einem esote-rischen Kreis verständlich sind: darüber wächst da und dort ein Wort, eine Szene von mehr als persönlich begrenzter Wirkung, die die Betrachtung in diesem Zusammenhang rechtfertigt.

In einem Turmgemach auf seiner Burg haust der Nekromant Basilius Valentinus mit seinem Famulus Leonhard, der gern ausreißen möchte ins Leben hinaus, aber durch Zauberformeln gebannt ist: denn Basilius ist ein großer Zauberer, der überdies zu seiner Verteidigung eine Armbrust besitzt, die ohne Pfeil abgeschossen jeden Angreifer niederwirft. Basilius hört halb unwillig auf Leonhards Sehnsuchtsrufe nach dem Leben, als es an der Pforte pocht. Auf einen Zauberspruch hin öffnet sie sich: es erscheint der Domini-kanermönch Pater Porphyrion, Basils alter Freund, um ihn zu bekehren; andernfalls soll er ihn als Ketzer dem Gericht überantworten. Leonhard geht; zwischen Basil und Porphyrion entspinnt sich über einem Glase Wein ein langes Bußgespräch, als dessen Abschluß Porphyrion dem Sünder die Bulle des Papstes vorliest, die ihm den Feuertod bestimmt, und geht. Basil aber sperrt durch einen Zauberspruch die Tore, so daß er die Burg nicht verlassen kann; er ist indessen in seiner ruhigen Sicherheit gestört, holt alte Erinnerungen herauf an Liebeserlebnisse der Jugend und spricht schließlich

geheimnisvoll beschwörend die Formel des Succubus. Es erscheint Lamia, ein junges Mädchen: er will sie haben, sie aber lehnt mit lachender Überheblichkeit ab. Sie stellt Bedingungen für ihre Ehe, fordert Gehorsam und stellt überhaupt seine ganzen Vorstellungen vom Weibe auf den Kopf, um ihn zuletzt unbefriedigt zu verlassen. Basil ruft nach Leonhard, aber nur das Echo antwortet; statt des Famulus erscheint wieder Porphyrion mit einem Kruzifixus, um ihn von neuem zu beschwören. Basil ruft schließlich gegen ihn seinen Humor zu Hilfe: er erscheint in Gestalt Guendolins, eines Narren: der soll nun den rasenden Pater besänftigen. Aber Guendolin fürchtet sich mehr vor Basil als vor dem andern, nennt ihn einen Büchernarren, seine ganze Geisterwelt einen Dreck, bezeichnet ihn als eines

> der neidischen Viehcher,
> die mit Gott auf gespanntem Fuße stehn,
> und schreiben darüber, was sie gesehn . . .
> aus Mißgunst und Rachsucht die giftigsten Bücher.

Basil weiß sich am Ende nicht anders zu helfen, als daß er seine Armbrust nimmt und gegen Guendolin abdrückt. Aber umsonst, der Zauber ist machtlos; die Kraft seines Geistes versagt seinem eigenen in Guendolin realisierten Wesenszug gegenüber. Er schenkt schließlich die Armbrust dem Narren, der sie nun seinerseits gegen ihn richtet — und mit Erfolg. Basil fällt: sein vollendetes Gegenteil, der Narr, der doch von seiner Art ist, hat ihn gefällt. Porphyrion versucht den Sterbenden noch mit Gott zu versöhnen — bittet ihn, ihn frei zu lassen: um im Tode allein zu sein, löst Basil seinen Bann und sinkt dann tot zurück.

Auch aus diesen Versen klingt Wedekinds Weltdeutung, wenn auch verschleiert und gedämpft: eigene Kämpfe mit der Welt und mit sich selber, um Freiheit, Weib, Glück und Weisheit. Wesentliches aber zu dem, was das übrige Werk sagt, kommt nicht hinzu; es bleibt ein Rest von Verhüllung, die nicht aus dem Thema heraus zu durchleuchten ist, so daß es begreiflich ist, daß Wedekind selbst die Dichtung in der Gesamtausgabe seiner Werke gesondert von den übrigen Dramen zwischen die Gedichte und die Erzählungen einschob.

„SCHAUSPIELKUNST"

Ein dünnes Heft von fünfzig Seiten Umfang, das unter diesem Titel mit der Bezeichnung „Ein Glossarium" 1910 erschien. Aphorismen über deutsches Theater und deutsche Schauspieler, Niederschläge seiner Erfahrungen, pole-

mische Anmerkungen und begeisterte Anerkennung, Sachliches und Persönliches in einem reizvoll lockeren Durcheinander. Zuweilen nur wenig Sätze, epigrammatisch scharf gespitzt, zuweilen kleine Abhandlungen über Max Reinhardt und Berlin, über Albert Steinrück, über Schauspielkritik und Dilettantismus — der Schauspieler nämlich. Vieles, wie die Proteste gegen die naturalistischen Schauspieler, wirkt heute schon historisch; in vielem glüht unvergänglich die Lebensenergie des Menschen und des Künstlers weiter. Wunderschön, wie er sich für Menschen einsetzt, die er schätzt und liebt, wie er immer wieder Herbert Eulenberg heraushebt, ihn selbst mit dem Mut zur Ungerechtigkeit lobt, wie er für Thomas Manns „Fiorenza" eintritt, — niemals aus objektiv sein sollenden Werturteilen, sondern aus seinem Gefühl heraus. Er gibt nicht Kritik, sondern seine Stellung für oder wider, gibt sich selber. Es sind keine Urteile mit Anspruch auf bleibende Gültigkeit, sondern formulierte Gefühle, die ihren Maßstab nicht so sehr an den Dingen als an ihrer eigenen inneren Kraft haben.

Sachlich am bedeutsamsten sind die Anmerkungen Wedekinds über seine eigenen Dramen und die Art, wie er sie gespielt, seine Gestalten dargestellt oder nicht dargestellt sehen wollte. In dem Abschnitt über Steinrück heißt es: „In meiner Lulu im ‚Erdgeist' suchte ich ein Prachtexemplar von Weib zu zeichnen, wie es entsteht, wenn ein von Natur reich begabtes Geschöpf, sei es auch aus der Hefe entsprungen, in einer Umgebung von Männern, denen es an Mutterwitz weit überlegen ist, zu schrankenloser Entfaltung gelangt. — Unter der Herrschaft des spießbürgerlich engherzigen Naturalismus wurde aus dem beabsichtigten Prachtgeschöpf ein Ausbund bösartiger Unnatürlichkeit, und ich wurde Jahre hindurch als ein moralwütiger unbarmherziger Weiberinquisitor, als misogyner Teufelsbeschwörer verschrieen. — Dem schauspielerischen Genie einer Gertrud Eysoldt tut diese Tatsache nicht den geringsten Eintrag. Im Gegenteil, ich hatte von jeher die Überzeugung, daß ‚Erdgeist' so gespielt, wie ich ihn gedacht und ohne die Interpretation von Gertrud Eysoldt vor zehn Jahren nur Mißfallen und sittliche Empörung erregt haben würde. Frau Eysoldt spielte gerade diejenige Art von Weib und von Schönheit, die damals in Berlin der literarisch künstlerische Zeitgeschmack war."

In dem Abschnitt „Fürs Publikum" sagt er von sich selber: „Als ich kürzlich in Düsseldorf auftrat, erregte ich bei den Schauspielern allgemeines Kopfschütteln und Achselzucken, weil ich Zungen-R sprach, weil ich dem Zuschauer nicht den Rücken kehrte und weil ich meine Stücke nicht mit Mull-

vorhängen verschleierte. Kurz und gut, weil ich von der barbarischen Voraussetzung ausging, daß der Zuschauer für sein Geld etwas hören und sehen will. Schlechterdings bin ich wirklich der Überzeugung, daß unser literarisches Theater seit zwanzig Jahren erstens viel zu wenig Theater und zweitens viel zu literarisch ist . . . Übrigens kenne ich zwei Schauspieler, die in diesen Dingen meine Ansicht teilen: Josef Kainz und Josef Jarno . . . Beide haben eines gemein, die augenblicklich so überaus seltene Gabe, eine Rolle so zu spielen, wie man ein Hindernisrennen reitet."

Daneben stehen Sätze wie die: „Unsere heutige Dramatik hält nicht mehr so viel von der Verhimmelung paralytischer Zustände, wie die der neunziger Jahre. Um so lieber verherrlicht sie unbeirrte Intelligenz, Leidenschaftlichkeit und Temperament. Dazu bedarf es keiner schauspielerischen Traumdeuter mehr, sondern schauspielerischer Energieen." Nimmt man sie zu den Vorangehenden hinzu, so hat man ungefähr eine Andeutung der Richtung, in der Wedekinds Schauspielerideale lagen. Um so mehr bedauert man, daß er über sein eigenes Auftreten als Schauspieler nur Negatives bringt, Verteidigungen gegen Vorwürfe der Kritik, der Schauspieler, aber nichts anderes. Hätte er es getan, so hätte sich ergeben, daß er selbst die Eigenschaften, die er an anderen Darstellern lobt, in hohem Maße besaß und zugleich seine ganze menschliche Kraft für sein Werk einsetzte. Man hat ihm oft seine mangelhafte Ausbildung, seinen Dilettantismus im Technischen vorgeworfen: die Eindrücke, die man von ihm empfing, sind trotz all dieser Belanglosigkeiten viel stärker geblieben als bei den meisten berühmten Darstellern seiner Zeit. Das macht, er war kein impressionistischer Schauspieler der Technik und des Details, sondern ein Schauspieler aus dem Grunde, ein zum Teil wenigstens auf Schauspiel als Ausdruck angelegter Mensch. Er gab auf der Szene aus menschlicher Leidenschaft die große Linie einer Gestalt, er hetzte ein Gefühl, einen Intellekt herunter, gab aufgepeitschte Menschlichkeit, wie sie viel später und ärmer der literarische Expressionismus und der expressionistische Schauspieler etwa vom Typus Fritz Kortner zu geben versuchte.

Ein paar Leistungen des Schauspielers Wedekind sind unvergeßlich geblieben. Zum Exempel, wenn er den Prolog zum „Erdgeist" sprach, als Tierbändiger, in weißen Hosen, rotem Frack, Peitsche und Revolver in der Hand, messerscharf, schneidend, pointiert höhnisch und zugleich mit heißem Werben für sein Werk. Er hatte bei Basil und später an Reinhardts Theater Sprechunterricht genommen: seine Worte mit dem berühmten Zungen-R bildete er scharf und isoliert stoßend ganz vorne, warf sie zuweilen

mit einer souveränen Überlegenheit, zuweilen in hetzendem Tempo wie Peitschenhiebe in die Masse. Es war Schauspiel; man vergaß es nie: aber in diesem Schauspieler setzte sich zugleich ein Mensch ein, dem das Theater trotz aller seiner Leidenschaft für die bloße Schaubühne zugleich ein menschlicher Wert war.

Noch tiefer, grauenvoller war der Eindruck, den er hinterließ, wenn er in der „Büchse der Pandora" im letzten Akt die Rolle des Jack spielte. Wie ein Gespenst schlurfte er durch die Dachstube, gehetzt von einem Verhängnis, besessen von dem Trieb, der nie Erlösung findet, — und dann doch ein Erlöster nach dem Mord. Dieses Aufatmen nach der Tat, diese innere Befreiung durch das Grausige sind jenseits alles schauspielerisch-Bildhaften als Momente einer furchtbaren nackten Menschlichkeit über die Jahre hinweg im Gedächtnis geblieben. Ähnlich stark wirkte nur noch, wenn er gelegentlich selbst die „Büchse der Pandora" vorlas. Die Traumgestalt des Schigolch zum Beispiel ist nie derart unheimlich lebendig geworden, wie in Wedekinds eisig ruhigem, nur ganz wenig differenzierendem Vortrag, der noch das Grauenhafteste unbeteiligt schicksalhaft hinstellte. Unbewegt saß er über den Hörern am Pult, mit leicht seitlich verzerrtem Mund die Sätze formend, zu einem Lemurenzug ausgebrannter nackter Menschlichkeit, der nichts mehr fremd und nichts mehr nah war. Das Gespräch zwischen Lulu und Schigolch im zweiten Akt, wo sie in Weinkrämpfen zusammenbricht und er sie tröstet, in einem halb gähnenden, klanglosen Ton, gefrorene Güte ohne Gefühl — das gab die stärkste Vorstellung von der Art, wie Wedekinds Stücke eigentlich gespielt werden müßten.

Von seinen großen Rollen hinterließ die tiefste Wirkung vielleicht König Nicolo. Schon die Verschmelzung von Gestalt und Urbild, König und Dichter, der Doppelsinn, den jedes Wort dadurch bekam, daß Wedekind selbst es sprach, wirkte sehr stark — zusammen mit dem merkwürdig eindringlichen, erklärenwollenden Fanatismus, mit dem er sich hier auseinanderzusetzen versuchte. Die Elendenkirchweih ist nicht wieder derart hinreißend gemacht worden, wie von dem damals immer noch um gerechte Wertung Ringenden in seinen sommerlich primitiven Gastspielen in Berlin mit seiner Gattin zusammen. Nur eine Gestalt blieb daneben noch bestehen — sein Veit Kunz in der „Franziska". Ein Stück Leben Wedekinds zog hier vorüber, zynisch, überlegen und doch von einem tiefen Glückswillen erfüllt, von dem Tanzlied für Karaminka bis zu der Szene mit dem alten Hohenkemnath, die ein Bekennen wurde, wie man es selten erlebte. Es spricht für Albert

Steinrück, daß es ihm gelang, bei seinem Veit Kunz diese Eindrücke vergessen zu machen: er bestätigte damit zugleich noch nachträglich den toten Wedekind, der ihn hier in der „Schauspielkunst" als Hoffnung und kommende Größe pries.

„ÜBERFÜRCHTENICHTS"

Ein Dialog in Versen, „Felix und Galatea", steht am Anfang des Wedekindschen Werkes; ein Dialog in Versen steht am Schluß. Sein Titel lautet „Überfürchtenichts"; erschienen ist er im Todesjahr des Dichters 1918. Der erste Vers, den eine Gestalt namens Adalhart spricht, bezeichnet das Ganze als ein „heitres Bilderrätsel"; wer seine Lösung findet, dem wird zum Lohne das köstlichste Glück auf Erden verkündet. Dann beginnt ein Dialog zwischen Adalhart und einer zweiten Gestalt, Winifrid genannt: welchen Geschlechts bleibt unbestimmt. Adalhart erklärt sich bereit, Winifrid zu dulden und zu nehmen, falls er sich zum treuen Haustier zähmen läßt: aber nur unter der Bedingung: Ich will oben, du sollst unten sein! Winifrid macht Einwände. Er ist mehr dafür, „gleichbeseligt gleiche Lust zu fühlen". Aber Adalhart lehnt ab: sie können sich nicht nicht einigen und Winifrid verschwindet schließlich. Adalhart bleibt allein zurück und erzählt nun eine Geschichte von einem Manne, der „in der Weltstatt wieder eingetroffen, doch als Kämpfer jetzt auf steiler Bahn", an einer Stätte der Freude eine einst Geliebte gealtert wiederfindet, zusammen mit einer jüngeren Freundin, mit beiden heimgeht in die Wohnung der älteren, das Lager mit beiden besteigt und nun im Pharospiel das Schicksal entscheiden läßt, wem er gehören soll. Kaum ist die Erzählung beendet, da erscheint wieder Winifrid, neu gekleidet, verjüngt und überlegen und es entspinnt sich wörtlich der gleiche Dialog wie zu Anfang, nur mit dem Unterschied, daß jetzt Winifrid zuerst ablehnt und dann sich bereit erklärt unter der Bedingung: Ich will oben, du sollst unten sein! Zuletzt verschwindet diesmal Adalhart mit der Absicht „In des Lebens Wassern sich zu häuten". Winifrid bleibt allein und erzählt nun seinerseits eine Geschichte. Ein Mann findet aus dem Feld heimkehrend einen Brief, aus dem hervorgeht, daß seine Frau in seiner Abwesenheit einem anderen, inzwischen Gefallenen, angehört hat und von ihm ein Kind erwartet. Er stellt sie zur Rede; sie gesteht, verweist aber zugleich auf die Geschichte mit dem Pharospiel, die man sich von ihm aus Brüssel erzählte. Er erklärt: das ist ganz etwas anderes — es kommt zum Ringen zwischen

beiden, in dessen Verlauf aus Haß allmählich Liebe wird: sie küssen sich und sinken sich in die Arme:

Dies Gedicht zeigt die Natur am Werke,
Wie der Mann durch seines Körpers Stärke
Vergewaltigend vergewaltigt wird.

An dieser Stelle erscheint Adalhart wieder, aber als alter Mann und beginnt wieder seinen Spruch. Aber Winifrid lehnt die Wiederaufnahme des Disputs ab: er brennt jetzt auf die Preisverteilung, Adalhart jedoch entgegnet tiefsinnig:

Wer des Bilderrätsels Sinn ergründet,
Erntet der Erkenntnis lautres Gold.
Was verhüllt sich in den Bildern findet,
Unverhüllt ist es dem Denker hold.
Die teilhaftig an dem höchsten Preise,
Fühlen sich erhoben wechselweise,
Wie auch Ihr Euch heute fühlen sollt.

Der mystische Dialog über den Sinn des Bilderrätsels und der Verse Doppelsinn geht noch eine Weile weiter: schließlich erklärt Adalhart

Lösung allen Rätsels' heißt Erkenntnis,
Der in Lust Befangnen schleierhaft.
So erklärt sich auch dein Mißverständnis
Aus der Inbrunst deiner Leidenschaft.
Unten, oben, Mädchen, Knabe, immer
Hast du von Verständnis keinen Schimmer
Und des Rätselbildes Zweck verpafft.

Winifrid aber schließt bedauernd das Gespräch:

Schad' um die Bekanntschaft! Ohne Störung
Trifft sich's hoffentlich ein andermal.
Nehmt statt meiner denn als Preisbescherung
Einen allerfeinsten Hofskandal.

Und im Zwiegesang, mit gewechseltem Rhythmus erzählen jetzt beide, jeder immer zwei Strophen sprechend, eine Geschichte von Zar Peter, wie er nach Berlin zu Friedrich Wilhelm I. kommt, dort die Kunstsammlungen sieht und von der Venus Kallipygos so begeistert ist, daß er die Zarin zwingt, die schöne Kehrseite der Göttin vor versammeltem Hof zu küssen. Worauf er dem König erklärt, daß dieser ihm zum Andenken die Statue und noch etliches andere schenken werde. Was Friedrich Wilhelm, froh den Plunder los zu sein, auch ohne weiteres tut:

„Ergebungsvoll beschenkte er den Zaren,
Der stolz damit nach Rußland gefahren."

Damit schließt die rätselvolle Dichtung. Ihr Sinn? Es dürfte schwer halten ihn zu formulieren. Wie man sich auch dreht und wendet, es ist nicht möglich, rein aus dem, was vorliegt, eine Deutung zu finden. Man kommt schließlich zu dem Ergebnis, daß entweder ganz persönliche, nur dem Eingeweihten bekannte Vorgänge und Beziehungen hier zugrunde liegen, die der Dichtung einen Sinn geben — oder aber daß Wedekind sich bewußt einen Scherz gemacht und mit dem geduldigen Leser eine Eulenspiegelei getrieben hat. Die Ansätze zu Deutungsmöglichkeiten scheinen dafür zu sprechen: es ist, als ob er dem Tastenden immer ein Stückchen Faden in die Hand drückt, um es dann selbst am anderen Ende wieder abzuschneiden. Die Folge ist, daß dieser sucht und sucht, die Lösung des Preisrätsels bald über Erkenntnis, bald über Hingabe zu finden hofft — bis er zuletzt das Fragen aufgibt und sich erinnert, daß Till Eulenspiegel ebenfalls aus Niedersachsen stammte. Man resigniert, hält sich an die amüsanten Erzählungen der Abenteuer — und nimmt zugleich mit einem wunderlichen Gefühl von diesem Leben Abschied, das sich nicht mit den Rätseln begnügen wollte, die es selbst den Späteren zur Deutung aufgab, sondern wie ein Sinnbild ans Ende seiner Bahn diese seltsame Rätseldichtung stellte, noch im letzten Wort den so inbrünstig gesuchten Ernst wieder ins Skurrile und zugleich Zweideutige, Undurchsichtige umbiegend. Es paßt zuletzt nicht schlecht zu Frank Wedekind, daß das Geschick gerade dieses Werk zu seinem letzten machte.

* * *

Steigend und langsam wieder absinkend zieht das Werk dieses Lebens vorüber, in seinem weiten Bogen Gestaltung aller wesentlichen Dinge, die an dieses Dasein rührten. Diese Berührungen waren und sind der eigentliche Gehalt dieser Dichtung — so stark auch der Wille zur Kunst in Frank Wedekind war. Das Leben war es, das ihn trieb, nicht die Literatur, so viel Willen zur Form und Gestaltung auch in ihm wirkte. Ein Versuch, den Sinn dieses Lebens zu umreißen, wird sich immer an seinen Gehalt an Erlebnis zu halten haben, an das Ringen mit Gott und der Welt und dem eigenen Ich, das sich in der Welt des Scheins, die es schuf, mehr noch vollzog als nur spiegelte. Wedekind stand an der Grenze zweier Zeiten, der versinkenden impressionistischen, mit ihrer Betonung des Technischen, des Könnens, der reinen Kunstbedenken — und der aufsteigenden expressionistischen mit ihrer Hervorkehrung des Gefühls, des reinen Ausdrucks, der Ab-

kehr von allem, was nur Können ist am Werk. Sein Gesicht war der neuen Welt zugekehrt, die ihren ersten starken Verkünder in ihm fand: seine Proteste gegen die Literatur der achtziger und neunziger Jahre sind die Äußerungen eines Menschen, der als erster den Sinn des Kommenden begriffen hatte. Das artistisch Technische, für die Ibsenzeit das Primäre, trat in den Hintergrund — wenn auch auf der andern Seite die Beziehung zur eigenen Generation so stark blieb, daß Wedekind in seinen Dramen zugleich doch Zeit seines Lebens ein sehr bewußter konzentrierender Arbeiter geblieben ist. Er warf die Form, die er vorfand, nicht über Bord, sondern modelte sie nach seinem Gefühl, indem er, was bei den Vorbildern zuletzt tote Technik und Maschinerie geworden war, in sich hineinnahm und aus sich heraus als ein Neues wiederum hinstellte.

In der „Schauspielkunst" heißt es einmal: „Ibsen gab uns eine neue Weltanschauung, eine neue Menschenschilderung, eine neue Seelenkunde, aber keine neue Dramatik. . . . So wahr wie sich das Leben des Deutschen dramatisch schwächer abspielt als das Leben des Romanen, ebenso wahr spielt es sich dramatisch zehnmal stärker ab als das Leben des Norwegers . . . Das Blut der Ibsenschen Schicksalsweiber Rebekka West und Hedda Gabler fließt bei uns in den Adern von alten Jungfern. Diese Überzeugung ließ es mir schon vor zwanzig Jahren als höchstes Kunstideal erscheinen, die unübertroffene Meisterschaft Ibsenscher Menschenschilderung mit der ebenso wenig übertroffenen dramatischen Technik von „Kabale und Liebe" zu vereinigen." Das Bekenntnis zu dem jungen Schiller mag überraschen. Übersetzt man aber diese Sätze aus der Betrachtung Wedekinds in eine von außen sehende, so ergibt sich als Wesentliches, daß ihm bei aller Hochachtung vor der artistischen Meisterschaft Ibsens das unlebendig Tote seiner Welt von Anbeginn reizte, daß er das Leben suchte, das Dramatische und von hier aus das Verwandte zum Sturm und Drang empfand, der auch in Schillers Dichtung noch lebte. Er bezeichnete es als dramatische Technik: was ihn anzog, war aber eigentlich das Lebendig-Drängende, das schöpferische Grundgefühl jenseits alles Technischen. Er achtete auch dieses — aber das Leben stand davor: so ward es auch in seinem eigenen Werk das Bestimmende. Über Versuchen wie dem „Schnellmaler", der „Jungen Welt" erwuchs sehr schnell das erste, ganz aus der Glut jungen Lebens gewachsene Werk, „Frühlingserwachen", in dem er die heute durch Strindberg wieder modern gewordene Form der locker gereihten, kurzen Szenen als erster nach Büchners Woyzekfragment aufnahm und mit Meisterschaft verwertete: dann wagte er den Wettkampf

mit der Technik der Modernen auf ihrem eigenen Gebiete. Er benutzte die enthüllende Analyse Ibsens statt für ethisch=psychologisches Material für die Welt der Gefühle, erfüllte die Technik mit einer neuen Energie; so mußte naturgemäß auch die Form selbst eine andere werden. Statt des Wider=streits von Anschauungen und Wertungen gab er Kampf der Triebe: so war das Ergebnis nicht wie bei Ibsen oder Hauptmann Klärung und Lösung, die noch im Tragischen das Gesetz des Ethischen versöhnte, sondern Katastrophe. Ein Wedekindsches Drama besteht nicht aus Konflikt der Pflichten oder wie man sonst den Sinn der tragischen Daseinsdialektik umschreiben will: es ist eine Reihe von Katastrophen, die aus dem Kampf hungriger Triebe um Be=friedigung erwachsen. Im „Erdgeist", in der „Büchse der Pandora" ist es der Urtrieb allen Daseins, der Geschlechtswillen, der am Schluß eines jeden Aktes die Toten fallen läßt; im „Marquis von Keith" ist es der Trieb zum Gold, zum Erfolg, in „Hidalla" zum Durchsetzen der besonderen persönlichen Geistigkeit, der zu den Katastrophen führt. Sie sind fast immer in der Mehrzahl, weil Wedekind an keine endgültige Lösung glaubt, sondern weiß, daß aus jedem Zusammenbruch der Wille, falls der Ausgang des mißglückten Unternehmens nicht gerade letal war, mit neuer Spannung dem leicht ge=wandelten gleichen Ziele zustrebt, weil er nicht anders kann. Lulu muß Männer wollen, einen nach dem andern; Hetmann starrt wie hypnotisiert auf sein Ziel, reißt aus jeder Niederlage sich von neuem auf und bietet der Gesellschaft wiederum seine Dienste an: König Nicolo versucht immer wieder sein heimliches Königtum den andern verständlich zu machen. Das merkwürdig Linear=Bildhafte, das ein Wedekindsches Drama selbst beim Lesen bekommt, wächst zum Teil hier: die Handlung geht nicht in einer Linie, sondern geknickt; eine Katastrophe bricht sie ab, läßt sie zurückfallen — dann aber steigt sie, parallel zur ursprünglichen Richtung, wieder an, bis zum nächsten und schließlich zum endgültigen Zusammenbruch. Der Versuch einer graphischen Darstellung des Aufbaus würde ein offenes, vollkommen lineares Gebilde ergeben, im Gegensatz zu dem geometrisch geschlossenen, zum Ausgangspunkt zurückführenden Dreieck=Schema etwa der Ibsenschen Dichtung.

Das besagt nicht, daß Wedekind nun etwa die Geschehnisse rein am Reihfaden der Zeit gegeben hätte: im Gegenteil. Das Gewebe von Men=schen und Gefühlen ist bei ihm nicht weniger fein als bei Ibsen oder Haupt=mann: nur daß weniger Handlung und Analyse von Gefühlsverknotungen das Netz ergibt, das die Menschen zu der Einheit des Werks zusammen=

hält, sondern diese Willensverknotungen selbst, in ihrer Nacktheit ohne Bewußtheitszutaten. Es ließe sich sogar leicht nachweisen, wieviel Wedekind von der Methode Ibsens übernommen, für seinen Bedarf umgebogen hat: wie er vor allem in der Frühzeit den gleichen Willen zum indirekten Gestalten hat, mit heimlich verborgenen Parallelzügen und -worten arbeitet. „Hidalla" ist ein Musterbeispiel dafür mit seinem Rattenkönig von Schön und Häßlich. Aber diese bewußte Kunstarbeit wird nicht Kunstgewerbe und halber Selbstzweck, sondern bleibt immer Mittel der Gestaltung des Lebens. Zuerst der reinen indirekten Gestaltung — in den Dramen der neunziger Jahre, den Lulutragödien, dem Marquis von Keith, in denen der Dichter noch bewußt vollkommen hinter den Gestalten verschwindet, das Leben sich selbst im Bilde aussprechen läßt, wie unter einem unbewußten Einfluß der impressionistischen Zeit; dann des direkten Ausdrucks, jenes Bekennens des eigenen Lebens, das letzten Endes wie bei Strindberg das eigentliche Ziel und der eigentliche Sinn dieses Daseins war.

In diesem Zwang zum Bekennen lag Glück und Elend, Größe und Schwäche Frank Wedekinds beschlossen. Das Wort der Gislind, daß es kein höheres Glück gibt, als nackt auf offener Bühne zu sterben, sprach ein sehr wesentliches Grundgefühl auch seines Lebens aus. In ihm war die Notwendigkeit, sein Erleben bis zum letzten hinzustellen, aus sich heraus zu setzen, als einzig Wirkliches in die Welt des Scheins: er beugte sich ihr mit einer Offenheit, einem Mut zu allem, was in ihm war, der in der deutschen Dichtung ziemlich allein steht. Er bekannte trotz Hohn und Spott immer von neuem sein Welterlebnis, zuweilen fast mit Lust an der Selbstentblößung: das war seine Kraft und seine Größe. Aber er verblieb damit zugleich, wie Strindberg, wie alle Bekenner, letzten Endes in sich selber gefangen. Er stieg in sich hinab und stellte hin, was er fand: er aber vermochte nicht hinaufzusteigen, in die Regionen der Freiheit, wo der Geist zuletzt über sich selbst hinauskommt. Er blieb in sich und rannte mit dem Kopf immer wieder gegen Wände, die zuletzt seine eigenen waren: er kam höchstens zum Hohn über sich selber, indes doch in der Tiefe immer wieder der Schmerz und damit das Beteiligtsein, das Gebundensein an das eigene allzu Persönliche mitklang. Er hatte den Willen zur Freiheit und die tiefe Sehnsucht nach ihr: sie war ihm schicksalhaft versagt, weil er die Seele eines tragischen, ungeteilten Menschen mitbekommen hatte — und die Aufgabe des Bekennens zu ihr. Sein Werk handelt so zuletzt immer nur von ihm, spielt nur in ihm selber, noch wo er scheinbar völlig objektiv und sachlich ist. Und wie

bei Strindberg leistet man die Gefolgschaft durch die Abgründe des Lebens nur darum, weil hier ein Mensch mit inneren Abgründen in letzter Ehrlichkeit seinen Kampf mit sich gestaltet hat. Das Entscheidende bleiben die Einblicke, die er gibt, nicht die Ausblicke, um die er rang. Die bleiben, als geistige Werte, zuletzt doch nur persönlich bedeutsam — und es ist bei aller Ironie fast sinnvoll, daß dieser Dichter versuchte, einen weiblichen Faust zu schreiben: der männliche Faust Goethes, die überpersönlichste, geistigste Dichtung Deutschlands, ist in der Tat das schärfste Gegenspiel zu seinem ganzen Lebenswerk.

Wedekind selbst scheint ein Gefühl für diese Bindung an sein Selbst gehabt zu haben: zwei Wesenszüge seiner Dichtung lassen sich wenigstens als einen Versuch deuten, auf irgend eine Weise von diesem tragischen Versponnensein frei zu kommen. Zunächst einmal das Streben nach objektiver künstlerischer Arbeit und Gestaltung. Ein Mensch, der von Anbeginn der Welt fordernd, wollend gegenüberstand, dessen Willen schon ganz früh die Wendung ins Moralistische nimmt, (die nebenbei auch ein Versuch der Durchbrechung seiner Isolierung ist: der eigene Glaube soll allgemein verbindlich sein!): dieser Mensch sucht sein Werk vollkommen von sich abzurücken, in eine von ihm selbst gelöste Existenz in reiner Kunst. Der Moralist versucht auf dem Wege über die unbeteiligte Gestaltung amoralisch zu werden — und so den Bann seines Schicksals zu zerbrechen. Der Mann, der wie Gregers Werle mit einer moralischen Forderung (die eigentlich auch nur auf Freiheit und Glück in der Freiheit hinauslief) in der Tasche herumging, versucht sich selbst auf diesem Wege zu entgehen — zum wenigsten sich so hinter seinem Werk zu bergen, daß der Betrachter und damit auch er selbst im Betrachten wenigstens die Illusion dieser Freiheit bekommt.

Der zweite Zug liegt tiefer, enthüllt sich nur bei näherem Zuschauen. Er offenbart sich vor allem in den Werken des zweiten Dezenniums von Wedekinds Schaffen, in der „Zensur", im „Stein der Weisen", in den späten Dichtungen, taucht allerdings auch schon ganz früh, in der „Jungen Welt" auf. Es ist jenes merkwürdige Durchbrechen der selbstgeschaffenen Realität des Werkes, das am deutlichsten an der Gestalt der Kadidja in der „Zensur" sichtbar wird. Die Objektivität der Menschen, die da auf der Bühne agieren, wird plötzlich vom Dichter selbst angezweifelt; sie verlieren gewissermaßen ihre körperliche Existenz; der in irgendeiner Verkleidung mitspielende Dichter nimmt sie in sich zurück, gesteht ihnen Dasein nur von seinen Gnaden zu, wird auf einmal aus einem Objekt unter Objekten schaffendes Subjekt, das

souverän nicht nur über Leben und Tod seiner Geschöpfe, sondern über ihr So- oder Sosein, über den Grad ihrer Wirklichkeit entscheidet. Die Welt auf der Szene ist plötzlich nicht mehr ein durchsichtig gemachtes Stück Dasein, sondern bekommt darüber hinaus noch eine andere Durchleuchtung, die von dem mitspielenden verkleideten Autor ausstrahlt: das Geschehen, bis dahin Abbild innerer Vorgänge in diesem Dichter wird plötzlich seinem Willen unterstellt, wird Spiel, aus seiner „Realität" zu bloßer Vorstellung verdünnt. Der Schopenhauereinschlag, der irgendwo in der Tiefe in Wedekind lebte, tritt in einer neuen Äußerungsform noch einmal zutage neben einer leichten Erinnerung an romantische Spielereien: die künstliche Welt auf der Bühne, bisher Abbild und Sinnbild des Willens, der in den menschlichen Trieben nach Erfüllung seiner Sucht rast, wird jetzt Vorstellung, Trug und Schleier der Maja, aber nicht vor dem absoluten Weltwillen, sondern vor dem persönlichen Willen des Dichters. Das ganze scheinbar festgegründete Reich der Gestalten auf der Szene gerät ins Wanken, wird gespenstisch unwirklich, seinen bisherigen Gesetzen entzogen und der Willkür unterstellt. Wieder taucht eine Illusion der Freiheit auf: der Dichter, an das Rad seines inneren Schicksals gebunden, will sich wenigstens zum souveränen Herren seiner Geschöpfe aufwerfen, als ob er auf diesem Wege über die Sinnbilder seiner selbst zur Freiheit auch für sich gelangen könnte. Es ist wiederum nur eine Illusion, weil das Unternehmen zuletzt aus Gefühl, aus Protest gegen die empfundene Gebundenheit, nicht aus Aufgestiegensein in die Region des Geistes wächst, dessen Wesen allein die Freiheit ist: daß Wedekind aber auch auf diesem Wege, wenn auch vielleicht unbewußt, von den Bindungen seiner selbst loszukommen tastete, wird an mehr als einem Beispiel deutlich sichtbar.

Wie stark dieser Wille zur Freiheit in ihm war, wird auch aus seinem Verhältnis zur äußeren Form des Theaters, wie er es zu seinen Zwecken benutzt, erkennbar. Alle Gestaltung und alles Bekennen allein genügt ihm nicht: das erscheint ihm als Literatur, als etwas Totes, Vergangenes: er will das reiche, große, starke, farbige Leben, wie im Dasein, so auch auf der Szene. In das Grau des Naturalismus stellt er die Buntheit von Tanz und Spiel; dem Zirkus gehört seine Liebe — in der farblosen Welt einer psychologisch und realistisch gewordenen Literatur erhebt plötzlich ein Stück barocken Theaters mit seiner Freude an Prunk und Bewegtheit und allem Schaubaren sein Haupt. Wie man von Wedekinds Leben eine Linie zurückführen könnte zu den Menschen an irgendeinem fürstlichen oder bischöflichen Hofe des

Barock, so nimmt er in seinem Werk, gänzlich unhistorisch und ohne jede gelehrte Anknüpfung, aus reinem Instinkt allerhand Züge des barocken Theaters auf, mit seiner Lust am Spiel, seiner Freiheit auch dem Dichter gegenüber, seiner lebensteigernden Freude, die aus dem Theater des Naturalismus verschwunden war. Diese Züge werden gewandelt, umgemodelt, mit Modernem, Kabaretterinnerungen und Zirkusanklängen verwoben: die Tatsache der Beziehung bleibt bestehen — wenn man auch auf der anderen Seite nie vergessen darf, daß bei allen diesen Dingen nur die Hälfte dem Sein, dem Wesen, die andere dem Gegenteil, der Sehnsucht, dem Ideal entspringt.

Es ist nicht immer leicht, jeweils festzustellen, aus welcher Quelle das einzelne geflossen ist: es hat kaum jemand mit so heißem Bemühen versucht, diesen Ursprung zu verhüllen, wie Wedekind — vielleicht auch wieder aus einem Willen zur Freiheit, aber diesmal zur Freiheit von den anderen. Er wollte Distanz, Abstand; eine Scheu in ihm wehrte sich dagegen, gerade weil er die zum Bekenntnis zwingende Anlage seiner Seele kannte, so direkt zu sprechen, daß jeder sofort ihn fassen konnte. Er wollte sich nackt geben und doch für sich sein, baute lieber halb aus Scham, halb aus Eulenspiegelei Kulissen vor die Dinge, die auszusprechen doch der eigentliche Zweck des Werkes war. Er nahm den Widerspruch auf sich, der darin lag, wie so manchen anderen: die Widersprüche des Lebendigen haben ihn nie gestört. Und nicht einmal vor dem Bekenntnis der Schwäche gegen das Leben, die zuletzt hierin lag, hat er sich gefürchtet: die Worte König Nicolos im Gefängnis sind nicht das einzige Eingeständnis, das man dafür in seinem Werke finden kann.

In all diesen Zügen aber, im Großen wie im Kleinen, im Starken wie im Schwachen, in der Aufrichtigkeit und dem Sichverstecken, der Selbstentblößung und der Theaterverkleidung lag das Wesentliche der Erscheinung Wedekinds — und damit trotz allem das Vorbildliche. Sein Werk rein als literarische Leistung werten zu wollen, hieße ihm bitteres Unrecht tun: das Entscheidende ist und bleibt der Mensch, sein Schrei und sein Gelächter, sein Spott und seine Lebensangst, sein Zynismus und seine Zartheit. In eine Zeit, in der in der Literatur wie in der Malerei Technik und Können, Naturalismus und Dekoration die Hauptrolle spielten, stellte Wedekind einen Menschen, ein Schlachtfeld von Leidenschaften, Gefühlen, Trieben neben Milieuschilderungen, psychologische Problemlösungen und sanfte Verse im Stil des jungen Wien. Er verneinte alle Literatur und bekannte sich zum Leben, das die Zeit über Bildung, Arbeit, Geldverdienen längst verlernt hatte. Die Folge

war, daß man ihn zunächst verlachte; die weitere, daß die Jugend ihm zujubelte, die zum erstenmal wieder einen Führer ins Lebendige ahnte — die dritte, daß er heute auf dem Weg ist, populär zu werden, da nach Jahren des Drucks die Sehnsucht nach dem Leben mit doppelter Wucht emporsteigt.

Wedekind selbst hat dieses Ergebnis, um das er Zeit seines Lebens rang, nicht mehr erlebt. Ob er sich dieser Wirkung in die Breite gefreut hätte? Es mag dahingestellt bleiben. Manche Bitterkeit in ihm wäre vielleicht aufgehoben worden; gegen manches hätte er wahrscheinlich protestiert. Es mag auch dahingestellt bleiben, ob die hier gegebenen Deutungen im einzelnen sich mit seiner Auffassung gedeckt hätten: er sah wohl manches, eben um des ganz Persönlichen dieses Werkes willen, anders als es noch der bestwillige Spürsinn eines Fremden sehen kann. Einwände hätte er kaum erhoben — eher noch gegen die zum Teil doch nur durch Mißverständnisse mögliche heutige Popularisierung seiner Welt. Denn bei aller Sehnsucht nach dem Erfolg, die ihn Zeit seines Lebens erfüllte: er war im Grunde nicht nur klug, sondern auch sehr bescheiden in der Selbstwertung. Als einmal jemand ein neues Werk von ihm irgendwo noch vor einer Aufführung besprochen hatte, schrieb Wedekind statt eines Danks nur die Sätze: „Sie erweisen mir große Ehre, schätzen mich sehr hoch ein und beschämen mich." Vielleicht würde er das gleiche Urteil gegen das hier über ihn und sein Schaffen Entwickelte abgeben: der Autor wäre es zufrieden. Ihm lag nicht daran, literarhistorische Arbeit zu leisten, sondern aus Erlebnis und Erinnerung ein Bild dieses Menschen und seines Werks, wie er beide fühlte, hinzustellen — und so vielleicht anderen, die noch im Dickicht dieser seltsamen Seele tastend einen Weg suchen, durch Andeutungen und Aufzeigen von Zusammenhängen den Ausweg und die Erkenntnis der inneren Ordnung auch in diesem Ebenbild der Welt und Gottes zu erleichtern.

VON DEM

VERFASSER DIESES BUCHES

DR. PAUL FECHTER

ERSCHEINT IM FRÜHJAHR 1921

DIE TRAGÖDIE DER ARCHITEKTUR



ERICH LICHTENSTEIN VERLAG / JENA







